LOS HOMBRES de la historia

La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

89

Virgilio

Antonio La Penna

Centro Editor de
América Latina





LOS HOMBRES de la historia

Publio Virgilio Maron nació bajo el consulado de Pompeyo y de Craso en la zona de Mantua, en el año 70 a.C. Como su protector Augusto, Virgilio representa el encuentro de dos culturas, la arcaica y la nueva, no como un poeta aislado sino ligado por múltiples hilos a la literatura reciente y contemporánea; así por ejemplo, ese mundo no entra en las **Eglogas** sólo con sus problemas culturales; irrumpe con sus vicisitudes tumultosas y lacerantes, con los sufrimientos que la crisis de la república y las guerras civiles infligen a los diversos estratos de la sociedad italiana, especialmente a los agricultores medios y pequeños. Virgilio abre el mundo pastoral idealizado a los dolores y a las esperanzas de la historia contemporánea. Frente a la misma, él no se ubica sólo como testigo apasionado sino que experimenta personalmente la tragedia, se siente perturbado por un cataclismo del que conoce la amplitud.

Pero donde la ispiración del poeta adquiere un compromiso real es en las **Geórgicas** donde se reafirma el prestigio de Italia como centro y guía del imperio. Y por fin debe citarse, la **Eneida**, un poema augusteo más que épico-histórico y donde predomina el sentimiento y la música sobre la imagen. No sólo sus contemporáneos sino también las épocas posteriores reconocieron la grandeza de Virgilio, que ni la fanática exaltación del mundo griego llevada a cabo por el Romanticismo pudo relegar al olvido; sea como fuere, el neoclasicismo reivindicó para siempre la significación humana y poética de su obra.

Virgilio murió en el 19 a.C. y fue repultado en Nápoles, la ciudad predilecta, la tierra de sus ocios poéticos.

Estos son los títulos que ya aparecieron:

1. Freud
2. Churchill
3. Leonardo de Vinci
4. Napoleón
5. Einstein
6. Lenin
7. Carlomagno
8. Lincoln
9. Gandhi
10. Van Gogh
11. Hitler
12. Homero
13. Darwin
14. García Lorca
15. Courbet
16. Mahoma
17. Beethoven
18. Stalin
19. Buda
20. Dostoievski
21. León XIII
22. Nietzsche
23. Picasso
24. Ford
25. Francisco de Asís
26. Ramsés II
27. Wagner
28. Roosevelt
29. Goya
30. Marco Polo
31. Tolstoi
32. Pasteur
33. Musolini
34 Abelardo
35. Pío XII
36. Bismarck
37. Galileo
38. Franklin
39. Solón
40. Eisenstein
41. Colón
42. Tomás de Aquino
43. Dante
44. Moisés
45. Confucio
46. Robespierre
47. Túpac Amaru
48. Carlos V
49. Hegel
50. Calvino
51. Talleyrand
52. Sócrates
53. Bach
54. Iván el Terrible
55. Delacroix
56. Metternich
57. Disraeli
58. Cervantes
59. Baudelaire
60. Ignacio de Loyola
61. Alejandro Magno
62. Newton
63. Voltaire
64. Felipe II
65. Shakespeare
66. Maquiavelo
66. Luis XIV
68. Pericles
69. Balzac
70. Bolivar
71. Cook
72. Richelieu
73. Rembrandt
74. Pedro el Grande
75. Descartes
76. Eurípides
77. Arquímedes
78. Augusto
79. Los Gracos
80. Atila
81. Constantino
82. Ciro
83. Jesús
84. Engels
85. Hemingway
86. Le Corbusier
87. Eliot
88. Marco Aurelio

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Michele Pacifico, Mirella Brini

89. Virgilio - La civilización romana
Este es el sexto fascículo del tomo La civilización romana.
La lámina de la tapa pertenece a la sección La civilización romana, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 89:
Pozzi Bellini: p. 143 (1); p. 146 (2, 3); p. 150 (1)
L. Perugi: p. 143 (2); p. 167 (2)
Anderson: p. 145 (2)
British Museum: p. 145 (4)
Mairani: p. 146 (1)
Scala: p. 150 (2, 3, 4); p. 167 (1)
Biblioteca Riccardiana, Florencia: pp. 154-155 (1); pp. 158-159 (1, 2)
Biblioteca Apostólica Vaticana: pp. 162-163 (1, 2, 3, 4)

Traducción de Antonio Bonanno

© 1970

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en Febrero de 1970.

Virgilio

Antonio La Pènna

70 a. C.
15 de octubre. Bajo el consulado de Pompeyo y de Craso nace Publio Virgilio Maron (*Publius Vergiluis Maro*), hijo de Virgilio Maron y de Magia Polla. Lugar de nacimiento: Andes, un *vicus*, (villorrio) de la zona de Mantua, situado probablemente allí donde en el medioevo surgiera Pietole. Es el año en el que se termina de abolir la constitución de Sila, favorable a la *nobilitas*.

67 a. C.
Campaña de Pompeyo contra los piratas que infestan el Mediterráneo, perturban los comercios y ponen en peligro el abastecimiento de Roma.

66 a. C.
Pompeyo asume el comando de la guerra en Oriente, contra Mitrídates.

65 a. C.
Nace Horacio en Venosa.

63 a. C.
En el senado, los *equites* (los caballeros) y Cicerón, desbaratan la conjuración de Catilina.
Nace Octavio, nieto de César, el futuro Augusto.

61 a. C.
Pompeyo vuelve de Oriente, luego de la victoria sobre Mitrídates, y celebra su tercer triunfo.

60 a. C.
Pompeyo, debido a la hostilidad del senado para con sus requerimientos, entre éstos la asignación de tierras a los veteranos, realiza un acuerdo secreto con los enemigos del senado, Craso y César (es el acuerdo que se indica en forma impropia como "primer triunvirato").

59 a. C.
Primer consulado de César.

58 a. C.
César es procónsul de las Galias romanas y comienza la conquista de las Galias no sometidas aún.
En este año, tal vez, Virgilio pasa de Mantua a Cremona por sus estudios.

56 a. C.
Pompeyo, Craso y César renuevan su acuerdo político en Luca.

55 a. C.
Segundo consulado de Pompeyo y Craso. César atraviesa el Rin y desembarca por primera vez en Britania (Inglaterra actual). Virgilio pasa de Cremona a Milán por sus estudios.
A los quince años, probablemente, Virgilio (con alguna anticipación a la edad normal de diecisiete años) toma la *toga virilis*, acto que indicaba la entrada en la virilidad. En este año o en el siguiente, muere Lucrecio.

53 a. C.
Craso es derrotado y muerto por los partos en Carre. El peligro pártico se convierte en preocupación general.
En este año, probablemente Virgilio se halla ya en Roma por sus estudios de retórica; frecuenta la escuela del retórico Epidio.

52 a. C.
Pompeyo es elegido como único cónsul. Clodio, un agitador de la plebe, es asesinado por Milón. La república parece estar al borde del caos.
En Galia, revolución de Vercingetorix; asedio de Alesia y victoria de César.
Entre el 54 y el 52 muere Catulo.

49 a. C.
Al comienzo del año estalla la guerra civil entre César y Pompeyo, guerra que, luego de la muerte de Julia (hija de César y mujer de Pompeyo) en el 54 y luego de la muerte de Craso, fue sentida como un peligro dominante.
Tal vez en el curso del año 49 Virgilio deja Roma y los estudios de retórica y se traslada a Nápoles (ciudad que será su predilecta hasta el fin de su vida), a la escuela del filósofo epicúreo Sirón.

48 a. C.
César derrota a Pompeyo en Farsalia; aproximadamente un mes y medio después, Pompeyo es muerto en Egipto.

46 a. C.
César elimina la resistencia de los pompeyanos en África: batalla de Tapso.

45 a. C.
César elimina la resistencia de los pompeyanos en España: batalla de Munda.

44 a. C.
César es asesinado el 15 de marzo. Comienza el ascenso político del joven César Octaviano, nieto de César y adoptado por éste como hijo. En un primer momento él apoya al senado contra Marco Antonio, quien trata de tomar la herencia política de César.

43 a. C.
El senado, con el apoyo de Octaviano, derrota a Antonio en Módena; pero en el curso del año los jefes cesarianos llegan a un acuerdo para dividirse la influencia política; hacia el fin del año Octaviano, Antonio y Lépido forman el segundo triunvirato para el reordenamiento de la *res publica* (se convierten en *triumviri rei publicate constituendae*). Se suceden proscripciones y masacres de los enemigos políticos de los triunviros: la víctima más ilustre es Cicerón, enemigo implacable de Antonio.
Probablemente en este año, Virgilio ya ha vuelto de Nápoles a su propiedad de Mantua.
Asinio Polión, político de relieve entre los partidarios de Antonio, orador y literato, recibe el gobierno de la Galia Cisalpina.

42 a. C.
En Filipos, Macedonia, Antonio y Octaviano derrotan al ejército de Bruto y Casio, los jefes anticesarianos.
Tal vez en este año, o antes, Virgilio compone las primeras églogas.

41 a. C.
Luego de la batalla de Filipos se hace necesario recompensar con la distribución de tierras a los veteranos del ejército victorioso; con este propósito, se confiscan tierras en varias partes de Italia y de la Galia Cisalpina. Entre las ciudades castigadas se

halla Cremona, que tomara partido por los cesaricidas.
La confiscación de tierras suscita en Italia un descontento agudo contra Octaviano que se manifiesta especialmente en las zonas etruscas. A la cabeza de los revoltosos se colocan Lucio Antonio y Fulvia, respectivamente hermano y esposa del triunviro, quien se halla ausente de Italia y tiene bajo su control la parte oriental del imperio.

40 a. C.
La revolución conducida por Lucio Antonio y Fulvio es desbaratada por Octaviano en Perugia, una de las más importantes ciudades etruscas; a la victoria siguen masacres espantosas. La distribución de tierras y las confiscaciones retoman su curso. En la región de Virgilio, luego del territorio de Cremona se ataca a Mantua; también Virgilio, al menos una vez, pierde su propiedad. El año 40 es el más tempestuoso en la vida de Virgilio. Las exactas vicisitudes no son reconstruibles con seguridad, dado que en las *Églogas* los sucesos sólo se mencionan oscuramente y en forma no ligada entre sí; en las biografías, algunos datos auténticos se incluyen en reconstrucciones frágiles, obtenidas deformando los datos, interpretando arbitrariamente los textos de Virgilio, uniendo a sus gustos los distintos elementos entre sí y deduciendo sin rigor. Es posible que Virgilio haya perdido su propiedad una vez (*Egl.* 9) y la reconquistase dirigiéndose a Octaviano (*Egl.* 1); puede ser que, luego de haber ahuyentado el peligro de perderla (*Egl.* 1) dirigiéndose a Octaviano, la perdiera luego inexorablemente (*Egl.* 9). Tal vez la invasión del campo estuvo acompañada de violencias, en las que Virgilio corrió el riesgo de perder la vida por mano de un veterano. Por la cuestión del campo, el poeta se dirigió a personajes que, por sus mansiones, podían ayudarlo: Varo (probablemente el jurista de Cremona Publio Alfeno Varo) y Cornelio Galo, político y poeta; tal vez Galo lo apoyó ante Octaviano. Pero, antes y después, Virgilio buscó apoyo también en un personaje influyente de la parte antoniana, es decir, Asinio Polión. Hacia el fin del año el horizonte se serena: mientras, parece que un nuevo y grande conflicto está por estallar y Antonio llega con su flota a Bríndisi, procedente de Oriente, se llega a una reconciliación entre éste y Octaviano; la era de la paz parece haber llegado, y Virgilio expresa su gran esperanza en la cuarta égloga.

39 a. C.
La situación italiana muy pronto vuelve a tornarse grave. Sexto Pompeyo, hijo de Pompeyo Magno, luego de la derrota de los pompeyanos combate al régimen de los triunviros con eficaces acciones de piratería en los mares que rodean Italia y especialmente en el mar del norte de Sicilia; acoge en sus filas a refugiados políticos, esclavos fugitivos, aventureros, delincuentes comunes. En el 39 llega a un acuerdo con los triunviros, pero pronto retoma su correrías. En este año o en el siguiente, Virgilio compone las últimas églogas.

38 a. C.
A las correrías de Sexto Pompeyo, cada vez más nocivas para la economía italiana, se agrega una peligrosa presión de poblaciones germánicas sobre la frontera del Rin.
Virgilio ya forma parte del círculo de Mecenas, el que intenta hegemonizar la cultura en sentido favorable a Octaviano. Tal vez ya en este año comienza la composición de las *Geórgicas.* Presenta Horacio a Mecenas.

37 a. C.
Se combate contra los germanos y contra Sexto Pompeyo.

36 a. C.
Sexto Pompeyo sufre una derrota decisiva en Mauloco, Sicilia. El poder de Octaviano en Occidente es bastante sólido. Terencio Varrón publica sus tres libros *Rerum rusticarum.*

35-33 a. C.
Campañas de Octaviano en Iliria, que acrecen su prestigio, mientras que el de Antonio se ve sacudido tanto por las guerras fracasadas contra los partos como por la vida escandalosa que lleva con Cleopatra.

32 a. C.
Se delinea inevitablemente el conflicto entre Octaviano y Antonio, entre la parte occidental y la oriental del imperio. Octaviano exige un juramento personal de los ciudadanos romanos de Italia y de las provincias occidentales.

31 a. C.
El 2 de setiembre Antonio y Cleopatra son derrotados en la batalla de Accio; Octaviano se dispone a reunificar el imperio, con centro en Roma, bajo su poder.

30 a. C.
Octaviano elimina a Antonio y a Cleopatra, convierte a Egipto en su dominio personal, reordena las provincias orientales.

29 a. C.
Octavio vuelve de Oriente cargado de fama. Mientras se detuvo en Atella, durante el viaje de regreso, Virgilio le leyó, junto con Mecenas, las *Geórgicas,* completadas luego de largos años de trabajo.
En julio, Octaviano celebra en Roma un espléndido triunfo.
En este mismo año comienza el trabajo para la *Eneida.* Octaviano ha individualizado en Virgilio al vate de su régimen.

27 a. C.
En enero el régimen sufre nuevas modificaciones. Octaviano renuncia a los poderes extraordinarios y proclama la restauración del orden normal de la *res publica.* En realidad, Octaviano continúa siendo el eje del Estado; centraliza en sí mismo muchos de los poderes normales y se asegura el comando de los ejércitos. El senado le confiere el título semidivino de *Augustus.* Bajo la apariencia de la *res publica* tradicional se consolida una monarquía militar de carácter muy original. Augusto no es un dios en la tierra pero, como Rómulo, Hércules, Dionisio, los Dióscuros, será asumido entre los dioses, gracias a sus méritos, luego de la muerte.

27-25 a. C.
Campaña de Augusto contra los cantabros, en España. Durante la campaña Augusto le escribe al poeta pidiéndole al menos algún fragmento del nuevo poema; Virgilio responde que la versión apenas ha sido comenzada, pero que se ocupa con entusiasmo de los trabajos preparatorios.

26 a. C.
Cornelio Galo, prefecto de Egipto, quien se colocara en posición similar a la de un soberano independiente, cae en desgracia ante Augusto y es obligado a suicidarse. En este año o en el siguiente Virgilio reelabora tal vez el fin de las *Geórgicas* y publica una segunda edición de las mismas.

23 a. C.
Muerte de Marcelo, nieto de Augusto, designado heredero suyo.
Virgilio lee a Augusto y a su familia los libros II, IV y VI de la *Eneida.* Cuando lee en el VI las lamentaciones de Marcelo, la madre Octavia se desmaya.
En el 23 el régimen augusteo recibe un nuevo, casi definitivo orden. Cambian en parte las formas, que permanecen más acá de la dictadura; el poder es sustancialmente consolidado.
En este año Horacio publica los primeros tres libros de sus *Carmina.*

20 a. C.
Augusto obtiene un notable suceso diplomático, haciéndose restituir por los partos las insignias que fueron conquistadas en Carre.

19 a. C.
Virgilio realiza un viaje a Grecia: aquí y en Oriente deseaba ver algunos lugares donde se desarrollaba la acción del poema. Durante un paseo de Atenas a Megara se enferma. Augusto, que vuelve de Oriente, lo hace volver a Italia con su séquito. 21 de setiembre. Virgilio muere en Bríndisi. No le ha podido dar la mano final a la *Eneida,* y ello lo angustia. No es improbable la noticia de que a los amigos Vario y Tucca les ordenara quemar el poema; pero Augusto ordenó la publicación del mismo.
Virgilio fue sepultado en Nápoles, la ciudad predilecta, la tierra de sus ocios poéticos.

1. El teatro de Marcelo en Roma (Pozzi Bellini).

2. Decoración del Ara Pacis (L. Perugi).

En la página 145:

1. Altar dedicado a los Lares de Augusto. Florencia, Galería degli Uffizi (Alinari).

2. Fragmento de altar con Augusto y Livia divinizados, Marcelo y Agripa; la figura sentada en el extremo representa a Roma o la Tierra Madre. Época tiberiana. Ravenna, Museo nacional de antigüedades (Anderson).

3. Detalle de la estatua de Augusto hallada en Prima Porta. Ciudad del Vaticano, Palacios Vaticanos, Brazo Nuevo (Alinari).

4. Retrato en bronce de Augusto. 30-20 a.C. Proveniente de Meroe (Egipto). Londres, British Museum.



1



2

El lugar de nacimiento, la familia

Una tradición que se remonta por lo menos al siglo XI, tal vez más antigua aún, muy difundida en el siglo XIV, identifica al *vicus de Andes* con la antigua Pietole, cerca de 5 kilómetros al sudeste de Mantua. Desde hace aproximadamente un siglo a esta tradición se la ha puesto en duda numerosas veces; una biografía que nos llegara con la firma de Probo parece ubicar a Andes a 300 millas (es decir, alrededor de 45 kms.) de Mantua; tampoco se logra hallar en el de Pietole el paisaje de las colinas que descienden dulcemente hacia el Mincio, paisaje en el que la novena égloga coloca a la propiedad de Menalca, es decir, probablemente la de Virgilio mismo (*Égl.* 9, 7 s.).

Se ha buscado la aldea mucho más al norte, por ejemplo en Calvisano, cerca de Brescia, alrededor de 50 kilómetros al norte de Mantua, o en Volta Mantovana, 25 kilómetros al norte de la ciudad. ¿Debemos renunciar a la identificación con Pietole, venerada por la aceptación por parte de Dante (*Purg.* XVIII, 82) y consagrada por el culto de algunos poetas italianos? La misma, no se puede considerar muy segura porque la documentación disponible sobre los recuerdos virgilianos en la zona de Pietole comienza más de mil años después de la muerte del poeta; pero los argumentos aducidos contra la identificación están lejos de ser convincentes (como lo demostraron con gran diligencia y agudeza el americano Rand y el italiano Bruno Nardi). La cifra XXX de la biografía atribuida a Probo puede ser un error de III debido al arquetipo medieval, si no directamente a una copia realizada en el siglo XV (el humanista italiano G. B. Egnazio, en los comienzos del siglo XVI, o leía en su copia o conjeturaba III). El paisaje entre Pietole y el Mincio sufrió en los siglos profundos cambios, tanto del lado de las aguas como del lado de las colinas.

Para entender a Virgilio, naturalmente, la cuestión no es importante. Sería más importante tener una idea clara de la familia y de la posición social de Virgilio. El padre debe haber sido un pequeño propietario de tierras o un agricultor pudiente, para quien los campos que poseía constituían la fuente económica indispensable. Podría contener algo de verídico la tradición biográfica que lo convierte en un *figulus*, un vasero: sobre la propiedad agrícola muy bien podía funcionar una fábrica de vasos. Más novelesca resulta la noticia que hace del padre un asalariado (*mercennarius*) al servicio de Magio, a su vez *viator*, es decir oficial público de rango subalterno que tenía la tarea de intimar la presencia ante los magistrados; el asalariado, laborioso y hábil, se habría casado con la hija del patrón y se habría formado un discreto patrimonio con la venta de leña y con la apicultura. Al acentuar la modestia de los orígenes del padre, las biografías antiguas parecen deformar siguiendo un lugar común: de la misma forma, el padre de Horacio se convirtió en *salsamentarius*, un pequeño traficante de pescado salado. Las biografías modernas tienen razón al insistir, en general, en el bienestar económico de la familia, que pudo asegurarle al joven Virgilio buenos estudios en Cremona, Milán, Roma, Nápoles. Ya sea por las buenas condiciones de la familia, o porque se dedicó temprano a los estudios, Virgilio no debía tener gran conocimiento de la gente del campo y de su vida fatigosa; en el poeta de las *Églogas* y las *Geórgicas* esta experiencia se percibe bien poco.

De la infancia agreste sólo queda alguna huella en los paisajes, en sus voces, en su música: suave descender de las colinas; zumbido de las abejas sobre los setos, canto del *frondator*, el muchacho que arranca las hojas de los árboles para pasto de los animales, gemidos de palomas, lamento de las tórtolas (*Égl.* 1, 53 ss.); las sombras que en forma creciente caen de los montes, mientras a lo lejos ahuman las chimeneas de las casas de campaña (*Égl.* 1, 82 ss.; 2, 67); terrenos pedregosos en la colina o, más abajo, cubiertos por el limo de las lagunas y por los juncos (*Egl.* 1, 47 ss.); las ribas del Mincio revestidas de tiernas cañas, a las que llega desde una encina el zumbido de las abejas (*Égl.* 7,, 12 s.); y la llanura mantovana parece haberle dado a Virgilio, ya antes que él conociera las vastas extensiones marinas, el sentido de un espacio indefinido e infinito:

donde inmenso con sus lentos pliegues
erra el Mincio.

Esto es cierto aún cuando la extensión silenciosa, sin viento, que se indica en la *Égl.* 9, 57, parece sugerida por el mar de un pasaje de Teócrito antes que por la llanura mantovana.

Saber cuál era la estirpe de Virgilio importa poco, pero importa saber a cuál de ellas sentía suya, a cuáles tradiciones provinciales se sentía ligado. *Vergilius* (un nombre nada raro en Italia) y *Maro* son nombres etruscos; el nombre de la madre, Magia, parece, en cambio, osco. Tratar de definir la estirpe es, aparte de poco útil, imposible; en la llanura paduana ya diversos pueblos se habían mezclado: etruscos, itálicos, galos, colonos romanos y latinos; la onomástica ya estaba tan mezclada como la sangre. Pero en Virgilio resulta indudable el apego a la tradición etrusca de Mantua. Entre las fuerzas etruscas que acuden en ayuda de Eneas hay un ejército guiado por Ocno, hijo de la adivina Manto y de un río etrusco, probablemente el Tíber: él es el fundador de Mantua, a la que le diera el nombre de la madre (Eneida X, 198 ss.):

Mantua, dives avis; sed non genus omnibus unum . . .

Mantua, rica en antepasados, pero no todos de una sola raza:
la raza es triple, y cada una está distribuida en cuatro pueblos:
Mantua está a la cabeza de aquellos pueblos: sus fuerzas son de sangre etrusca.

Por lo tanto, Mantua etrusca está a la cabeza de una dodecápolis, según la organización etrusca; los tres *genera* no son, probablemente, estirpes etruscas, sino tres razas: la etrusca, la gálica, la umbra (o véneta); de todos modos, Mantua etrusca tiene la fuerza y la gloria del dominio. La *fortis Etruria* está mencionada, junto con los sabinos y los romanos en sentido estricto, como uno de los tres elementos que se hallan en la raíz del gran destino de Roma (*Ge.* II, 352 sigs.). En la época augustea, casi a cincuenta años de la *guerra social*, el proceso de fusión de las diversas estirpes de la península no está acabado aún; en la revolución de Catilina, en la guerra perugina, la aversión de las poblaciones italianas y etruscas al poder central de Roma se había hecho sentir con notable fuerza. La adhesión de Virgilio a las tradiciones etruscas tiene relación con este proceso, ciertamente no como rémora a la fusión, pero todavía como conciencia de una componente histórica que no desea anularse en la nueva unidad. Sería interesante la confrontación con Propercio, un poeta que se siente etrusco, que ha sentido con dolor la herida que se le infligiera a Etruria en la guerra de Perugia, quien también en su adhesión al régimen augusteo permanece ligado, con amor y melancolía, a los recuerdos de su tierra.

Las otras noticias acerca de los familiares de Virgilio no son muchas ni todas ciertas. Perdió a sus progenitores cuando ya era adulto; el padre se volvió ciego antes de morir. Murieron dos de sus hermanos, Silón y Flaco, el primero todavía un niño. Si estas noticias son verídicas (y no existen serias razones que nos hagan dudar), la piedad por los jóvenes tronchados *ante diem* puede tener raíces en una experiencia vivida. Otro hermano, Valerio Próculo, nacido tal vez de un segundo matrimonio de la madre, habría sobrevivido a Virgilio y habría heredado la mitad de su patrimonio.

Los estudios juveniles

Los jóvenes de familias pudientes que seguían un curso regular de estudios, pasaban de la gramática a la retórica y de la retórica a la filosofía. En Cremona y en Milán Virgilio habría seguido sus estudios de gramática. Roma fue la sede de sus estudios de retórica. Que allí, en la escuela del retórico Epidio tuviera como condiscípulo a Octavio, el futuro Augusto, es noticia poco creíble; Octavio tenía siete años

menos que él. Los biógrafos antiguos inventaron mucho sobre la juventud de Virgilio, de quien se sabía poco; resultaba atrayente remontar a la adolescencia las relaciones entre el emperador y el máximo poeta de su régimen.
Los estudios de retórica, justamente porque eran los normales para un joven romano en un curso de estudios no elemental, no demuestran de por sí que Virgilio intentara la carrera forense y política. Sin embargo, la biografía más amplia e importante de Virgilio, la que se debe al gramático Elio Donato (del siglo IV d. C.), menciona una prueba oratoria poco feliz: "Trató una causa ante los jueces, una sola en total y no más de una vez." De fuente bastante cercana al poeta (Meliso, un liberto de Mecenas) se sabía que también en la conversación él era lentísimo y daba la impresión de ser un hombre casi inculto. La noticia acerca de esta fallida prueba oratoria también podría ser una anécdota inventada; sin embargo, la misma concuerda bastante con el retrato que las biografías nos dan de Virgilio: un hombre delicado y tímido, de aspecto virgíneo. La serie de poetas cuya vocación poética ha debido luchar contra las ambiciones familiares y la costumbre social que los impulsaban hacia la abogacía, fuente de ganancias y de prestigio, no tiene su origen en la literatura italiana; por lo menos los poetas de la época augustea, Propercio y Ovidio, entraron en la serie; que también entre Virgilio no es cierto, pero sin embargo ampliamente posible.
¿Qué le ha quedado a Virgilio de su educación retórica? Difícil decirlo. La *Eneida* contiene algunos amplios discursos en los que la construcción retórica es evidente, especialmente aquellos que el rey Latino, el demagogo Drance y el impulsivo y generoso Turno pronuncian en el consejo del rey en la situación difícil que se creara luego de la primera derrota de latinos e itálicos; junto a los mismos se pueden recordar los discursos de Ilioneo, el elocuente embajador (*orator*) de los troyanos. Entre las oraciones de los poemas épicos griegos que nos resultan conocidos y las de *Eneida* existe una neta diferencia de elaboración retórica. El problema de la componente retórica, tan importante para Ovidio y Lucano, tampoco es superfluo para Virigilio; pero la retórica virgiliana provendrá más del poema histórico y de la historiografía que, por vía directa, de las escuelas de retórica.
La experiencia cultural juvenil ciertamente más importante fue la de la filosofía epicúrea. Probablemente en Nápoles, él concurrió a la escuela del filósofo epicúreo Sirón. Por un papiro (carbonizado) de Herculano sabemos el nombre de algunos de sus condiscípulos; un Varo (tal vez el jurista de Cremona Publio Alfeno Varo, más probablemente el poeta Quintilio Varo, luego relacionado con Virgilio por profunda



1


2


3


4



1

1. *Detalle del "vaso de Portland". Época augustea. Londres, British Museaum* (Mairani).

2. *Escena bucólica. Fresco pompeyano. Nápoles, Museo arqueológico nacional* (Pozzi-Bellini).

3. *La via Appia en Roma* (Pozzi-Bellini).

4. *Retrato de Virgilio. Mosaico. Siglo I d.C. (?). De Hadrumetum (Susa, en Túnez). Túnez, Musée du Bardo* (Alinari).

amistad); Vario Rufo, que pronto se habría afirmado como uno de los más importantes poetas de la época; tal vez otro futuro amigo del poeta, Plocio Tucca (otros creen hallar en la lectura mutilada del papiro el nombre de Horacio). Años importantes, entonces, los de la escuela de Sirón; no solo por la nueva apertura intelectual, el enriquecimiento de los problemas, sino también por los contactos con una nueva generación de la cultura, contactos destinados a durar y a tener su influencia. El *Catalepton liber*, "El libro de las poesías pequeñas", conserva algunos cantos atribuidos a Virgilio, que se remontarían a los años de la juventud. Son, en gran parte, invenciones más o menos felices de poetas posteriores. Pero uno de los mismos goza, tal vez con justicia, de mayor crédito de autenticidad: es un canto que expresa el fastidio por la retórica y el ansia de liberación en la filosofía epicúrea de la escuela de Sirón:

Ite hinc, inanes, ite rhetorum ampullae . . .

Fuera, fuera, infladas vacuidades
de los retóricos,
palabras enriquecidas con rocío
no griego . . .

Abandona el númen de los retóricos, "címbalo vacío de la juventud", y, con alguna melancolía, a algunos amigos conocidos en la escuela de retórica, y despliega las velas hacia la escuela epicúrea:

Dirigimos nuestras velas hacia puertos
beatos,
buscamos las doctas sentencias
del gran Sirón:
rescataremos a la vida de todos los dolores.

Hay un soplo del entusiasmo de Lucrecio, la esperanza de emerger de las tempestades en la calma beatitud que sólo la sabiduría epicúrea puede dar. Los tiempos se habían tornado aún más tempestuosos que los de Lucrecio. No es improbable que Virgilio, de poco más de veinte años, viviera en sí, sin abstracción intelectual, la crisis de muchos antiguos hombres de cultura (por ejemplo, Séneca, Agostino): la sensación de la futilidad de una cultura que no busca el sentido de la vida, la necesidad de otra cultura que ilumine las razones de la vida y que aplaque las pasiones. Pero la crisis de Virgilio está comprendida en su momento histórico particular. La religión y la moral romanas tradicionales, nacidas en una comunidad agraria limitada, de costumbres simples, más tarde las conquistas de ultramar, luego el aumento enorme de las riquezas, del lujo, de los placeres excesivos o refinados, en contraste cada vez más evidente con el empobrecimiento de las clases medias agrarias, estaban reducidas a una apariencia, que la clase dominante se esforzaba por mantener en vida como fundamento y justificación ideológica de su dominio (el imperio mundial era el fruto de la virtud de los romanos y de la protección de los dioses). Pero las personas cultas sabían que se trataba de una apariencia, y no todas soportaban la simulación . Aquellos que no sentían el gusto del poder y, por otra parte, no creían más en los valores religiosos, morales, políticos de la tradición romana, buscaban el valor de la vida en una quietud apartada, sombría. Y esta quietud podía ofrecerla mejor la filosofía epicúrea que la estoica o la platónica: estoicismo y platonismo se utilizaban a menudo para dar un fundamento nuevo, más racional y más moderno, a los valores tradicionales. El epicureísmo no se asemejaba en nada a una doctrina revolucionaria en el plano social y político (aún cuando así lo han creído intérpretes modernos): era sólo un rechazo de la vida política (algunos movimientos revolucionarios habían tratado de volver a adherir al estoicismo). Sin embargo, los hombres más comprometidos de la clase dominante sospechaban un peligro también para el orden social y político: el epicureísmo debilitaba aún más las bases ideológicas de aquel orden.

En la escuela de Sirón, Virgilio debió leer textos epicúreos griegos. La cultura epicúrea fuera de la misma ciudad de Roma tenía buenas raíces en círculos intelectuales y había conocido poco antes su momento de mayor esplendor gracias al filósofo Filodemo, quien también era un gracioso epigramista; justamente los rollos del papiro carbonizado de Herculano nos han restituido algunas obras de Filodemo. Pero la literatura epicúrea que dejara en Virgilio las huellas más duraderas es, ciertamente, la de Lucrecio, ya famoso a pocos años de distancia de la publicación póstuma de su poema; las huellas de Lucrecio se verán en toda la obra de Virgilio; aún cuando éste se separa cada vez más de la concepción epicúrea de la vida, el amor por el poeta de la juventud no se extinguirá jamás: hasta el *excursus* filosófico mistificante del Libro VI de la Eneida mostrará sus vetas estilísticas lucrecianas. La fuerte influencia de Lucrecio ha desviado a algunos intérpretes, los que trataron de demostrar en las *Églogas* y en las *Geórgicas* un fondo epicúreo permanente y coherente; menos coherente pero lo suficientemente tenaz también en la *Eneida*. En realidad, como en la fortuna de Leopardi, se hace una cierta distinción entre la influencia de Lucrecio poeta y de Lucrecio epicúreo y materialista; en las obras de Virgilio, comprendidas las *Geórgicas*, la presencia del epicureísmo no es ni amplia ni coherente (por otra parte, en un plano lógico, no hay en Virgilio ninguna concepción coherente del mundo). Pero lo que se nota por sobre todo es que del epicureísmo no persiste en Virgilio el ardor polémico, la lucha contra fanatismos e ilusiones: es la tranquilidad del ánimo lo que



2



3



4

el busca en el puerto epicúreo; no queda ni pasión ni gusto por la lucha contra los prejuicios. Lo que se dice aquí del epicureísmo de Virgilio, vale para el epicureísmo de Horacio; más que de inclinaciones personales, se trata de la tendencia de una nueva época: sin anularse, sin perder su impulso y entusiasmo iluminísticos, el epicureísmo habría sido aunlado totalmente en la época de la restauración religiosa y moral.

Catalepton 5 es también un adiós a las Musas; pero el adiós a las Musas es bien distinto: ninguna expresión de desprecio ni de fastidio; y la separación no es definitiva:

Idos, Camene, idos también vos,
dulce Camene, ciertamente (yo lo confesaré,
dulce me fuiste); sin embargo volved
a mi, en raras visitas púdicas.

Sea o no auténtico el canto, la familiaridad de Virgilio con las Musas a los veinte años databa de tiempo anterior y consistía tanto en lecturas amplias como en primeras tentativas poéticas. El poeta de las *Églogas* está totalmente impregnado de la poesía y de la poética contemporánea, y de la cultura griega de la que aquellas se alimentaban. Los orígenes gálicos de Virgilio pudieron tener su parte en esto; no pocos poetas nuevos procedían de Verona, Cremona. También eran ciudades frecuentadas por las nuevas Musas; pero se piensa siempre que el período decisivo fue el de Roma y Nápoles. Sin la revolución cultural de los poetas nuevos no sólo las *Églogas* sino toda la obra poética de Virgilio sería incomprensible (y lo mismo se puede decir, naturalmente, de la mayor parte de la poesía augustea). La impronta de los poetas nuevos se evidencia ante todo en el "calimaquismo" del estilo, es decir, en la búsqueda de un estilo sobrio y elegante, cargado de cultura y elaborado para lectores cultos. Pero otro tanto cuenta para Virgilio el nuevo sentido de la vida que el movimiento neotérico * afirmara, adhiriendo nuevamente a la poética alejandrina y procediendo en algunos casos hasta más allá que la misma: el sentido de la vida como centrada en el valor esencial del arte, el desinterés por los valores morales y civiles de la tradición romana, la conquista de un mundo encerrado en el corazón, en los sentimientos, en las pasiones del hombre, más limitado, en apariencia, que el mundo de la épica y de la historia, pero mucho más vivo e intenso. Con las pasiones efectivamente sentidas y sufridas también entraba en la literatura la vida cotidiana de la ciudad, que antes era objeto de representación cómica y satírica, a lo sumo. El empeño genuino en las pasiones distinguía a los nuevos poetas, sobre todo a Catulo, de los poetas alejandrinos, a menudo tan elegantes como áridos, satisfechos de un *pathos* superficial o convencional. La poética alejandrina llevó a redescubrir la lírica arcaica, Safo, Arquíloco, pero los poetas nuevos recrearon el espíritu de aquella lírica en modo mucho más genuino que los maestros alejandrinos, comprendido Apolonio Rodio, quien se merece un lugar propio. Esta profundidad digamos sáfica del neoterismo es esencial en la formación de Virgilio; también en la *Eneida*, uno de los fragmentos poéticos que más enamoran a Virgilio es el lamento de Adriadna del canto 64 de Catulo.

Para la influencia neotérica se tiene presente una consideración análoga a la desarrollada por la influencia lucreciana: *en Virgilio se pierde la agresividad polémica de la poesía nueva.* No me refiero a las inventivas arquiloqueas o a los epigramas de carácter personal; me refiero a la polémica más o menos abierta contra la moral tradicional, al espíritu "libertino" que se halla aún vivo en Propercio y en Ovidio: *Virgilio hereda el pathos, no el espíritu de revolución que, si bien en un plano limitado a la literatura y a la costumbre, había animado a los poetas nuevos.*

Inspiración epicúrea y gusto neotérico del arte y de la vida no estaban en contraste entre sí: los unía el rechazo o el desinterés por los valores morales, civiles, políticos, religiosos de la sociedad romana, la búsqueda de una vida que tuviera sentido del placer. Evidentemente, los poetas nuevos conocían y gustaban el epicureismo, mientras que, por otra parte, un filósofo docto y serio como Filodemo no desdeñaba las *nugae* * poéticas. La brecha entre poesía y filosofía epicúrea había sido colmada en modo original y decidido por Lucrecio. Ello no quita que la via epicúrea y la vía neotérica, en sustancia, divergieran; para los poetas nuevos la teorización filosófica era siempre un inútil ejercicio de pedantería y, sobre todo, una cosa era el placer de los poetas de amor, otra cosa el placer epicúreo, firme en la calma carente de dolor, más allá de las pasiones, rechazadas como una enfermedad. Si la influencia epicúrea podía subsistir sin aplastar a la neotérica, ello se debe al menos en parte a la escasa coherencia y profundidad de los poetas influidos por el epicureismo posterior a Lucrecio.

Una fuerte impronta neotérica y alguna vez el influjo de Lucrecio y del epicureismo se advierten en aquella serie de pequeños poemas y de cantos, transmitida bajo el nombre de Virgilio, que se indica con el nombre de *Appendix Vergiliana*: la colección de *Catalepton*, a la que ya mencionáramos; el *Culex* ("El mosquito"), un poema jocoso que narra cómo un pastor que dormía escapó a la picadura de una serpiente gracias a la picadura de un mosquito, cómo mató al mosquito, cómo éste se le apareció en el sueño desde los reinos de ultratumba (cuya descripción es la parte más importante del poema), cómo, en fin, el pastor remedió su ingratitud erigiéndole un sepulcro al insecto; la *Ciris* (un pájaro marino, tal vez el airón blanco), un pequeño poema patético que narraba la pasión infeliz de Escila, hija de Niso, rey de Corinto, por Minos, enemigo de la patria, la traición al padre por parte de la jovencita, su transformación en pájaro; las *Dirae*, una serie de imprecaciones de un hombre despojado de sus campos durante las guerras civiles, contra su propiedad ahora en manos de otros; la *Lydia*, transmitida en un canto único junto con las *Dirae*, pero ciertamente canto elegíaco a sí mismo; el *Aetna*, un difícil poema didascálico sobre las erupciones de este volcán; la *Copa* una breve y graciosa elegía en la que una mesonera siria invita a los viandantes a su *taberna*; dos *Elegiae in Maecenatem*; el *Moretum* ("La torta"), un gracioso poema que describe la preparación de una torta rústica con todos sus ingredientes. A una parte de estas obras (la mayoría de los cantos *Catalepton*, el *Aetna*, el *Moretum*, las *Elegias in Maecematem*) les está negada la autenticidad, aún por parte de los más crédulos; quedan, si bien cada vez más escasos, algunos defensores de *Ciris* y especialmente de *Culex*. En realidad, también estos poemas se resienten por un modo expresivo bien lejano de la felicidad y la elegancia de las *Églogas*: por otra parte, los mismos están cargados de expresiones que hallamos en pasajes perfectos de las obras auténticas de Virgilio. Ya admitir en un Virgilio joven e inmaduro una dificultad expresiva tal resulta difícil; pero admitir tal dificultad junto a tantas expresiones perfectas del Virgilio maduro es imposible; todo se explica mejor como obra de artesanos de poesía cargada de reminiscencias virgilianas. La formación del poeta que desde las *Églogas* revela su forma madura, perfecta, era ya para los antiguos una irritante laguna; no sería extraño que los artesanos de la poesía o los biógrafos se hallan sentido tentados a llenarla de cualquier modo. La crítica moderna ha debido realizar una gran tarea para destrozar los obstáculos inútiles; pero los coprófagos no se acabarán nunca para siempre. De los primeros intentos poéticos de Virgilio debemos resignarnos a no saber nada; a lo sumo, podemos recabar de *Egl.* 9 algunos fragmentos de églogas anteriores. Los pastores Licidas y Meris recuerdan, en su conversación, las vicisitudes de Menalcas, otro

* Movimiento que introduce las formas métricas alejandrinas y se opone a la vieja forma poética latina y su contenido político. Poesía intimista, su momento se sitúa alrededor del año 50 a.C.

* Poesías intrascendentes.

pastor que en un primer momento, gracias a sus virtudes poéticas, había conservado, según se decía, su campo, luego lo había perdido en la repartición de tierras a los veteranos: Menalcas es probablemente Virgilio. Del poeta pastor se recuerdan algunas canciones. Un par de ellas son de carácter puramente bucólico: por ejemplo (*Egl.* 9):

Ven a morar conmigo, oh!, Galatea
¿Qué placer hallas en el mar airado?
Aquí natura todo lo hermosea,
Y reina abril perpetuo, variado:
Aquí verás las vegas alfombradas
De flores odoríferas y bellas
De perlas del arroyo salpicadas
Y el céfiro jugando aspira en ellas
Y aquí en la puerta de la gruta mia,
Verde toldo nos teje vid frondosa
Y el álamo su capa al cielo envía
Do se anida la alondra melodiosa.
Ven a morar conmigo; accede, y deja
Que del mar proceloso la onda verde
Si se avanza espumosa y si se aleja,
Sus orillas azote, do se pierde.

Pero resulta interesante el hecho de que en otro fragmento el mundo contemporáneo con sus ansias y sus esperanzas entra en el mundo pastoral:

¿Para qué al nacimiento así te encaras
De los antiguos signos, Dafnis amada,
Y en el astro de César no reparas,
Que al cielo sube en paso sosegado?
En el astro de César, que se ostenta
Cabe su madre Venus ensalzado,
Y en nuestros campos la cosecha aumenta,
Y en el árbol el fruto sazonado;
Y las uvas maduras en los parrales,
Que doquier pueblan las templadas lomas,
Injerta, Dafnis, ahora los perales,
Que ya tus nietos cogerán sus pomas.

El astro de César es el cometa que apareció en julio del 44, mientras Octaviano celebraba los juegos fúnebres en su honor, y que fue interpretado como signo de la apoteosis de César. La adhesión a César de un habitante de la Galia Cisalpina no asombra. Si el fragmento fuera parte de una égloga anterior a la novena, de una égloga contemporánea al advenimiento, ello tendría su importancia literaria; podríamos llegar a la conclusión de que la poesía bucólica de Virgilio, desde sus comienzos, no está cerrada en el mundo teocrítico, sino, en cambio, abierta a los requerimientos del mundo real. Pero la hipótesis es incierta, y no es prudente deducir de presuposiciones inciertas.

El mundo pastoral de las "Églogas"

Epicureismo y neoterismo, hemos dicho, libres de todo compromiso polémico. Tal falta de compromiso concuerda con la elección de Teócrito como autor predilecto; el Teócrito de los idilios campestres y marinos, no aquel más vivaz aún cuando menos lírico de las escenas ciudadanas.

A Teócrito, Virgilio no sólo le debe detalles de paisajes y de diálogos; también en el plano compositivo las églogas de Virgilio presuponen a lo sumo uno o dos idilios de ese autor. Pero tampoco es este el elemento más importante que Virgilio asimilara; el elemento más importante es el abandono dulce, casi voluptuoso (si bien no pánico) a la naturaleza como espectáculo, abandono que se confunde con la alegría del canto, con la voluptuosidad de la música como melodía simple que llena el espacio y el mundo. El sentimiento de la naturaleza en Teócrito y en Virgilio no debe su fuerza a la riqueza y a la originalidad del paisaje; si bien uno y otro conocen la campaña y el mar por experiencia directa, sus paisajes están formados por rasgos comunes, en general convencionales (naturalmente, más convencionales en la época de Virgilio que en la época de Teócrito); ni uno ni otro salen sustancialmente de aquel tipo de paisaje "ameno", cuyos elementos esenciales son el árbol y el agua, que domina en la literatura y en la pintura antigua. Y los paisajes de Virgilio son más simples y genéricos que los de Teócrito. El sentimiento virgiliano de la naturaleza halla sus fuerzas en otra parte: en el sentido del espacio infinito y de la quietud, en la intensidad del abandono. En el paisaje famoso que cierra la primera égloga:

Et iam summa procul villarum culmina fumant,
maioresque cadunt altis de montibus umbrae,
[y ya humean a lo lejos las chimeneas de las granjas,
y las sombras que caen de los altos montes son cada vez mayores]

no cuentan los detalles, como el humo de las chimeneas de las fábricas, sino la amplitud espacial dada por *procul, summa... culmina, maiores, altis de montibus*, y la intensa tristeza que domina el paisaje y parece hallar su expresión más plena en las sombras cada vez más grandes de las montañas. Tomemos el paisaje sombreado en el que Coridón va a cantar su infelicidad (*Egl.* 2):

A los desiertos montes se salía,
Y en la verde espesura
Tristísima y sombría,
Con esfuerzo impotente
Su dolor lamentaba y desventura;
Esparciendo estos versos discordados
Por los montes y valles y collados.

u otro, oprimido por el calor estival, en el que Coridón busca las huellas de Alesí lejano (*Egl.* 2):

Ora, que los ganados desmarridos
Buscan la sombra, huyendo del sol ardiente
Con afán impaciente
Y el lagarto verdoso
En el zarzal encuentra su reposo.
Ora, cuando Testilis cuidadosa
El ajo está majando
y sérpol olorosos.
La rústica comida preparando
Para los fatigados segadores
Rendidos ya del sol a los rigores;
Mi voz tan solamente
Y el ronco resonar de la cigarra
Se escucha en la floresta
Mientras te sigo en medio de la siesta.

El primer paisaje está despojado de detalles; sólo el vasto fondo de las montañas y los bosques, fondo que recibe todo su sentido de la desesperación vana, del *studium inane*, del amante infeliz. El paisaje oprimido por el color meridiano es más rico en detalles, según el gusto teocriteano (de Teócrito proviene, tal vez, el detalle pintoresco de los lagartos escondidos); pero todos los detalles están bañados, diríamos, por el canto vasto y desesperado de las cigarras bajo las llamas del sol, canto en el cual el amante no correspondido halla la música de su infelicidad.

Citaré, además, un paisaje de vasta calma marina (salvo que se trate del Mincio o del lago de Garda), sugerido por Teócrito (*Egl.* 9):

¿No ves cuál, por oirte, duerme el viento,
y de las aguas la marcha tan callada?

Es uno de los raros casos en los que Virgilio amplió lo de Teócrito (*Id.* 2; *Aquí, calla el mar, callan los soplos del viento*); ha acentuado el sentido de la vastedad y del silencio (*omne... aequor, omnes... aurae*), ha subrayado la profundidad de la calma recordando como comparación los últimos murmullos del viento cesado. La alegría musical en Virgilio es más intensa y alcanza en grado mayor una clara conciencia de sí mismo. En los pasajes más significativos donde se expresa esta conciencia, se reconoce el tema teocriteano; pero justamente el recuerdo de Teócrito permite medir la distancia. La celebración más alta de la alegría musical está, como se sabe, en la égloga quinta:

Cual el cansado el sueño en verde grama,
Y el sediente en venero cristalino
Matar la sed en el estío ama
Tal a mi tu cantar, vate divino.

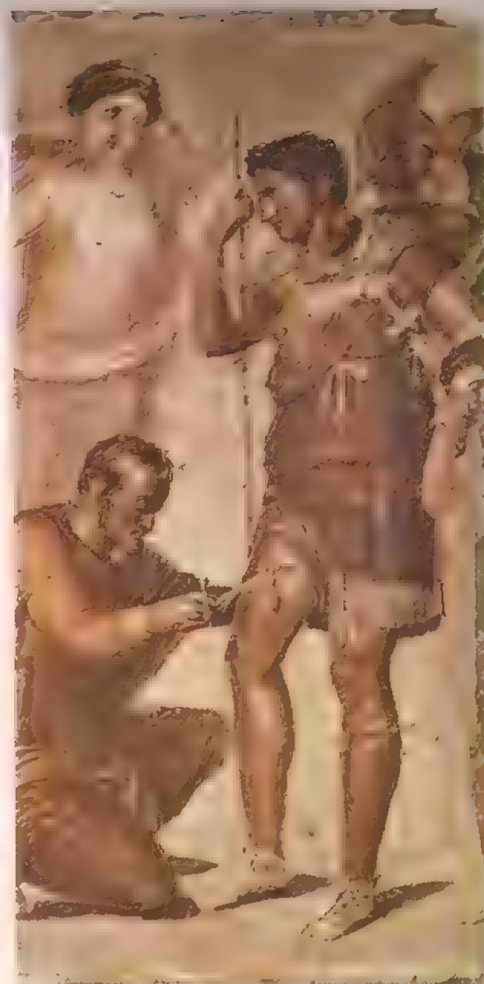
En otro pasaje de la misma égloga, que recuerda al primero, el canto vence aún a las músicas más armoniosas de la naturaleza:

No me deleita así del Mediodía
El viento que silbando se aproxima;
Ni el arroyo que baja de alta cima
y en el valle vecino dilatado
va corriendo de guijas por encima.

El tema se encuentra en Teócrito: *Más*



1



2



3



4

1. Menelao encuentra a Elena en el reino de Príamo, mientras Casandra, seguida por Ajax, se refugia en el Palladio. Fresco pompeyano (cuarto estilo). Pompeya; Casa de Menandro (Pozzi-Bellini).

2. El médico Iapis cura a Eneas herido. Fresco. Nápoles, Museo arqueológico nacional (Scala).

3. Los Campos Ilíseos. Pintura mural. Roma, Museo nacional romano (Scala).

4. El caballo de Troya. Pintura mural de Pompeya. Nápoles, Museo arqueológico nacional (Scala).

dulce, oh pastor, es tu canto que la voz de aquellas aguas que corren desde lo alto de la roca (Id. 1); *Dulce es tu boca, fascinante, oh Dafne, tu voz: es más bello sentirte cantar que el manar de la miel* (Id. 8). Inútil mencionar la diferencia de tono y de timbre. Si la alegría tiene raíz teocriteana, solo Virgilio, no Teócrito, conoce el culto del canto como valor supremo de la vida, casi una religión del arte consolador y liberador. La distancia de Teócrito se advierte aún más si de la naturaleza pasamos a los personajes. A los personajes de Teócrito, algunas veces, logramos verlos; se complace algunas veces en retratarlos caracterizándolos con algunos detalles del cuerpo o de la vestimenta. Pero la que resulta es generalmente una caricatura, aún cuando del todo benévola; la simpatía de Teócrito por sus personajes humildes nunca es verdadera participación, está siempre limitada por una separación irónica. se recordarán, por ejemplo, el retrato que del pastor Lícidas se da en las *Talisías* (*Id.* 7):

Y nuestro viaje no estaba aún por la mitad, todavía no
se nos aparecía el sepulcro de Brasila y ahí un viandante
por don de las Musas, encontramos, un hombre valiente de Cidonia;
se llamaba Lícidas; era un pastor: nadie al verlo
podía equivocarse: un pastor perfecto, de los pies a los cabellos.
Una piel leonada de cabra de rico, espeso pelambre
sobre sus espaldas olía a curtimiento reciente;
en torno al pecho un vestido viejo se ceñía mediante un lazo trenzado; en la diestra un bastón curvo
tenía, de olivo silvestre.

En Virgilio nunca se halla una caricatura similar. Él se inspira en las *Talisías* en la égloga 9, donde uno de los personajes es, justamente, Lícidas; pero del aspecto físico de Lícidas no sabemos nada. La égloga 2, el monólogo del infeliz Coridón, toma algunos temas de los idilios 11 y 6 de Teócrito, de los lamentos del Cíclope Polifemo que ama infelizmente a la ninfa Galatea; pero casi nada de la caricatura de Polifemo, ridículo porque es horriblemente feo y al mismo tiempo inconsciente de su fealdad, queda en Coridón; Coridón es un amante infeliz, que no inspira sonrisas. A lo sumo, algunos rastros de la comicidad teocriteana se pueden percibir en las églogas 3 y 7, donde en el diálogo prieto aparece alguna salida graciosa; pero más que espíritu de caricatura se siente un espíritu jocoso, difícilmente distinguible del sentido de la gracia y la armonía que domina también en aquellas dos églogas.

Al mismo tiempo que la comicidad, se pierde también aquel afecto por la escena detallada y vivaz que fuera muy cultivado por la literatura alejandrina; en realidad, fue la componente más clara del realismo alejandrino. Al fin del canto de Danón (en la primera parte de la *Egl.* 8) el amante desesperado decide arrojarse al mar desde un peñasco:

Del altísimo monte al mar salado
Me arrojaré, y mi muerte
En ofrenda postrera
Recibe placentera.

Virgilio reelabora un pasaje de Teócrito (*Id.* 3):

Me quitaré la casaca de piel, saltaré a la oleada,
desde el punto donde Olpis el pescador espía a los atunes:
y si muero, bien, que tú seas feliz.

Virgilio omite la casaca de piel, omite al pescador: todo es menos preciso; pero en compesación, el fondo es vasto y desierto (*aërii specula de montis in undas*), el movimiento pasional es rápido (*praeceps... deferar*), el *pathos* profundo, en los límites concedidos por la melodía bucólica (*extremum hoc munus morientis habeto*). La posición de Virgilio frente a Teócrito nos obliga a tocar un problema de importancia primaria en la literatura latina y europea. El realismo alejandrino puede tornarse seriamente dramático, puede adquirir una nueva dimensión patética a condición de perder su precisión realista, de no ser más realismo; el "realismo trágico" queda fuera del horizonte de las literaturas clásicas; los personajes humildes deben ser idealizados para que se conviertan en trágicos, es decir, no permanecer humildes. La gran tentativa euripidiana de crear personajes que fueran al mismo tiempo trágicos y cercanos a la vida de todos los días, no fue más que una tentativa en la antigüedad. Los pastores de Virgilio tienen a veces un *pathos* lírico nuevo, pero conservan muy poco de lo pastoral. En la profundización y en la lirización del *pathos* las sugestiones, más que de Teócrito, provenían de otra literatura alejandrina y aún más de la neotérica latina. Como el canto 64 de Catulo, así otros *epilia* * neotéricos de pasiones destructores, a veces morbosas, dominaban en la memoria y en la sensibilidad de Virgilio. Como, exceptuando Catulo, la literatura neotérica se ha perdido en su mayor parte, no podemos tener una idea cabal de la medida y del modo en que la misma influyera en Virgilio; pero aparte de la influencia evidente de Catulo 64, existen indicios significativos por ejemplo, en la égloga 6 se evoca rápidamente el mito de la pasión monstruosa de Pasifae:

¡Oh Pasifae infeliz! Tú por los montes
Vagas inquieta; y el envanecido
En su hermosa blancura
Bajo la encina oscura
Reposa sosegado.

Por el comentario antiguo de Servio sabemos que este último verso evocaba uno de un célebre poeta neotérico, Licinio Calvo, quien había compuesto un poema sobre Jo, la mujer amada por Júpiter, perseguida luego por la ira de Juno y transformada en vaca:

¡Ay! virgen infeliz, pacerás hierbas amargas.

Pero también el primero de los versos citados de Virgilio es probablemente una reelaboración de un motivo neotérico. La Ariadna de Catulo (64) había dicho en su lamento:

Omnipotente Jove, oh! si nunca, desde el más lejano inicio
Las naves atenienses hubieran tocado las ribas de Cnosos!

Catulo reelabora este motivo de Apolonio Rodio; Apolonio Rodio de Eurípides; Ennio, al rehacer la *Medea* de Eurípides, la había desarrollado en una apertura famosa, que muchos estudiantes romanos sabían de memoria. Virgilio conocía a todos estos autores; pero, cuando luego retoma el motivo en un monólogo de Dido (*En.* IV) se siente aún el sello catuliano:

¡Feliz, harto feliz si no tocara
Mis costas, nada más, bajel troyano!

Las reevocaciones de mitos patéticos en la égloga 6, entre los cuales el de Pasifae tiene el lugar más amplio, son importantes también como indicio de un método narrativo que será luego una componente esencial del estilo épico de Virgilio, un método narrativo en el cual la participación afectiva del narrador urge continuamente y se expresa en el comentario lírico de la acción. Otra componente del método narrativo de la *Eneida*, que consiste en seguir el hilo de la acción desde el punto de vista del personaje, puede tener su presuposición en la tendencia al monólogo, que Virgilio hereda de la poesía neotérica; en las diez églogas encontramos cuatro monólogos: de Coridón en la segunda, del amante desesperado y del rito mágico en la octava, de Galo (aún cuando no se pueda hablar de monólogo en sentido estricto) en la décima. El monólogo de Galo presenta también un ondear entre sentimientos y decisiones opuestos que es característico de muchos monólogos trágicos (o imitados por la tragedia), y se lo halla también con frecuencia en la elegía latina, influida en alguna medida por el monólogo.

En Virgilio, la tendencia al monólogo estaba favorecida, aparte de la influencia de una literatura que iba de Eurípides a los poetas nuevos, por un sentimiento de la

* Poesías épicas breves que se intercalan en otra mayor.

vida que permanecerá constante en su obra: el sentimiento de la soledad, de la incomunicabilidad de las pasiones, que solo rara vez se supera. Justamente el amor, la necesidad más intensa de comunicar y de abandonarse, es una pasión que aisla cada vez en forma más decidida. Sobre todo Coridón y el suicida de la primera parte de la égloga 8 parecen preanunciar al poeta de Dido.

La poesía alejandrina y neotérica colocó entre sus autores predilectos a Hesíodo: no solo al Hesíodo didascálico de los *Erga*, sino aún más al de los mitos, de la *Teogonía* y sobre todo de los *Catálogos de las mujeres*, fuentes útiles para narraciones patéticas. En ediciones antiguas, *Teogonía* y *Catálogos de las mujeres* (es decir, de las mujeres amadas por los dioses) estaban unidas en una sola obra. En la égloga 6 Virgilio parece complacerse en un vasto diseño poético que va desde la cosmogonía hasta las historias de amores infelices, como los de Illa, Pasifae, Escila hija de Niso, de Filomela, y augurar que el mismo sea realizado por Galo; el canto de Sileno comienza con una cosmogonía de estilo lucreciano, pero no estrictamente epicúrea, y llega a la evocación de estos mitos; en el curso de su desarrollo nos hace ver a Galo conducido sobre la Helicona por una de las Musas; allá arriba Lino le entrega la gaita a Hesíodo y le ordena cantar al bosque Grineo (un bosque sagrado de Apolo sobre el cual Galo efectivamente escribió una elegía). Es difícil hallar en la égloga un sentido preciso; de todos modos, vemos a Virgilio no como a un poeta aislado, sino ligado por múltiples hilos a la literatura reciente y contemporánea, participante en la elaboración de los problemas que la inquietan.

Las "Églogas" y el mundo contemporáneo

El mundo contemporáneo no entra en las *Églogas* sólo con sus problemas culturales; irrumpe con sus vicisitudes tumultuosas y lacerantes, con los sufrimientos que la crisis de la república y las guerras civiles infligen a los diversos estratos de la sociedad italiana, especialmente a los agricultores medios y pequeños. Virgilio mucho más que Teócrito abre el mundo pastoral idealizado (que en algunas églogas, tal vez las más tardías, 7, 8, 10, es identificado con la Arcadia) a los dolores y a las esperanzas de la historia contemporánea. Frente a la misma, Virgilio no se ubica sólo como testigo apasionado: mediante la pérdida del campo, los peligros temidos, las violencias sufridas, él experimenta personalmente la tragedia, se siente perturbado por un cataclismo del que conoce (o entrevé) la amplitud. En este mundo trastornado la poesía no tiene una función decisiva, conductora, ni Virgilio pretende investirla de tal misión; la misma consuela, libera, encanta a aquellos que se dedican a la poesía. Pero aun para esta tarea limitada sería necesario un mundo tranquilo; en las tempestades, la frágil consolación de la poesía se pierde. Sobre todo en la égloga 9 resuena el lamento elegíaco del arte que se siente impotente frente a la violencia de la barbarie:

. . . mas valen tanto,
Oh Lícidas, los versos en la guerra,
Cual de tórtola amante el dulce canto
Si el águila rapaz tars ella cierra.

En la primera égloga Virgilio transmite a la posteridad la calma (tal vez efímera) que sintió al haber conservado (o reconquistado) su campo, y el reconocimiento para con Octavio, venerado como un dios en la tierra (el poeta está parapetado en Títiro, quien a la sombra del gran haya, difunde la alegría de su música pastoral); pero aun mejor transmitió la tristeza, la angustia de los pequeños agricultores despojados de sus campos, que arrastran consigo lo poco que les han dejado, y marchan hacia tierras ignotas, conservando en el corazón el recuerdo lacerante de la patria perdida (uno de estos pequeños agricultores es Melibeo, el otro personaje de la primera égloga); también la alegría musical de Títiro es, sobre todo, el bien que los otros pierden irrevocablemente.

Naturalmente, las vicisitudes contemporáneas pueden entrar en las *Églogas* sólo aceptando la ficción pastoral. Ello no deja de crear complicaciones, algunas veces inextricables, como en la primera égloga: aquí la figura del pastor esclavo Títiro, quien puesto de lado su equipaje, marcha a Roma para adquirir de su patrón, pagando, su libertad, se funde aquí con la de Títiro-Virgilio que va a Roma para pedir a Octaviano la conservación (o la restitución) de su campo, pero la fusión resulta dificultosa (no sé si existe otro modo para resolver el problema). A las dificultades reales se agregan las ficticias de los intérpretes antiguos y modernos, quienes han buscado alegorías aun donde no existen (para mí resulta muy dubitable también la identificación de Dafnis con César).

Más consciente y decididamente (pero no completamente) sale del mundo pastoral la égloga 4, que se tornara famosa por la interpretación cristiana. La misma anuncia el nacimiento de un niño prodigioso (probablemente un hijo de Asinio Polión); el nacimiento coincidirá con el comienzo de un nuevo *saeculorum ordo*, de un nuevo ciclo del mundo, que será la nueva época del oro, los *Saturnia regna* profetizados por un oráculo sibilino; las diversas edades del nacido coincidirán con las diversas fases a través de las cuales el nuevo reino de la paz y de la prosperidad se irá afirmando. Tanto la identificación del niño como la relación entre la edad del niño y el desarrollo del nuevo ciclo presentan problemas de dificilísima solución; probablemente también en este caso una parte de las dificultades se debe a la superposición forzada de la edad del hombre a las épocas del ciclo (pero la superposición habrá sido antes utilizada por Virgilio).

La égloga, como se ha dicho, nació en el clima de serenidad y de esperanzas producido por la paz de Bríndisi en el otoño del 40. No hay duda, sin embargo, de que su significado va mucho más allá de la circunstancia contingente; la misma da expresión (pero que sólo en la apertura y en el cierre es vigorosamente poética) a esperanzas mesiánicas y palingenesias muy difundidas en el imperio, especialmente entre los pueblos orientales que desde hacía tiempo sufrían el dominio rapaz de Roma; en los sufrimientos de las guerras civiles, las esperas y las esperanzas de la nueva era milagrosa de paz se habían tornado más vivas. La conexión de la égloga 4, mediante un oráculo sibilino, con profecías mesiánicas orientales (aun cuando resulta difícil precisar cuáles) se puede considerar segura; en este sentido, también la interpretación cristiana contiene algo de verdadero. En su mayor parte, aquellas profecías consideraban a la palingenesis como una liberación del imperio romano. Naturalmente, en la égloga 4 la palingenesis se opera dentro y bajo el imperio. Sin embargo, ni la égloga 4 ni las otras églogas son poesías "romanas": Roma y el imperio no tienen ninguna importancia central; la palingenesia de la égloga 4 tiene un significado humano y religioso, pero no particularmente romano; el homenaje de Títiro a Roma y a Octaviano por la conservación del campo no agrega nada de importancia en este sentido. Interpretar a las *Églogas* sólo a la luz de las obras siguientes es un error tenaz, que debe evitarse.

En las *Églogas* Virgilio no es un vate; es, sin embargo, un poeta que posee su forma plenamente, con felicidad. Su experiencia no es muy variada, ni muy profunda, pero está resuelta en una armonía en la que resulta difícil hallar algo superfluo; queda en alguna égloga (por ejemplo en la segunda) alguna melindrosidad bucólica, pero sobre todo para las églogas es necesario tener presente, mucho más que los detalles, la construcción total, donde la armonía es segura. Como se ha dicho a propósito de la égloga 5, en las *Églogas* no sólo domina el sentido de la armonía, sino que impera la conciencia y el culto de la armonía. Galo parece a punto de salir del cerco mágico del canto y reconocer la ineluctabilidad de las pasiones (*Egl.* 10):

Omnia vincit amor; et nos cedamus Amori.
(El amor lo vence todo; cedamos también nosotros al amor.)

En realidad, también este sentimiento está dominado por la armonía; también la laceración angustiosa producida por las

guerras civiles está absorbida en un canto melancólico y melodioso; para las *Églogas* seguirá siendo verídico que *omnia vincit Apollo.*

El nacimiento del clasicismo latino

Las *Églogas*, que tantas raíces tienen en la cultura neotérica, son ya una obra en la que reconocemos claramente la impronta de lo que entendemos por clasicismo; también por esto las mismas signan un momento muy importante en la historia de la cultura latina. Bien entendido, todo corte neto entre neoterismo y clasicismo corre el riesgo de falsear el desarrollo real de la cultura y el riesgo es fuerte especialmente en el caso de Virgilio. La poética calimaquea, que proclama la concentración elegante de la expresión, fundada en una cultura compleja y en una elaboración incansable, resulta esencial para la poesía augustea así como para la neotérica. Virgilio bucólico sigue aquella poética explícitamente (*Egl.* 6):

A los pastores, Títiro, conviene
apacentar sus pingües manadillas,
y en sus versos tan solamente suene
el amor de sus simplas pastorcillas.

En el plano compositivo, si no en la disminución de las palabras, el nuevo calimaquismo hallaba no poco de superfluo aun en los modelos alejandrinos. Teócrito, especialmente, tenía el gusto por los detalles y amaba acumularlos en sus descripciones; Virgilio escoge pocos rasgos, pero les da un relieve, una fuerza casi siempre nueva. En la segunda parte de la égloga 8 se reduce a menos de cincuenta versos el idilio teocriteano de las *Hechiceras*, que tenía una extensión más de tres veces mayor; muchos detalles del rito mágico son eliminados (aunque, tal vez, para la poética virgiliana atenta al hilo de los sentimientos del personaje, los mismos siguen siendo demasiados), se eliminan muchas circunstancias y episodios de la historia de amor, que nos llevan a la médula de la vida cotidiana ciudadana. En *Egl.* 3, se describen cuatro copas preciosas de madera, obra de Alcimedonte; toda la descripción se limita a tres o cuatro detalles; el modelo es Teócrito, que describe minuciosamente (si bien con gusto y con gracia), en una treintena de versos, los cincelajes de un solo vaso (*Id.* 1). En el fragmento sobre el cíclope, que he presentado anteriormente, fragmento anterior a las otras églogas, Virgilio refleja más la descripción teocriteana (*Id.* 11):

Allá hay laureles, allá sutiles cipreses,
está la hiedra oscura, la viña de los dulces frutos,
está el agua fresca, divina bebida que el Etna selvoso
hace brotar de sus blancas nieves.

Sin embargo, aun en este caso Virgilio tiene menos detalles y se preocupa en cambio por un efecto más amplio: el brillar de la primavera, los frondosos prados florecidos a lo largo de las riberas de los ríos.

El desprecio por los detalles, por las minucias, se distingue a duras penas de otra tendencia que ya he puesto de relieve: la tendencia a ennoblecer, a idealizar personajes y ambientes; es decir, la reducción a lo esencial coincide con el proceso hacia lo sublime. Este proceso ya resulta claro en las *Églogas*: naturalmente, los cantos de los *arbusta* y de las *humiles myricae* desean mantenerse en un grado de estilo humilde; pero es fácil percibir que este grado de estilo se coloca ya en una gama interior de un ámbito de ennoblecimiento, de idealización literaria. La simplicidad del canto pastoral está recordada con algunos procedimientos estilísticos tales como los estribillos, los paralelismos y las anáforas muy ricas, las epanalepsis, etcétera; se puede agregar una ligerísima pátina de lengua familiar que en las obras siguientes será eliminada; pero el contexto estilístico en el que estos elementos son colocados es culto, a veces refinadísimo: la armonía pastoral es un eco absorbido en una armonía más amplia, de la cual el poeta cargado de cultura hace el alma del mundo.

La fuerte presencia de la cultura se manifiesta también en un procedimiento que en las *Églogas* no se halla muy difundido, pero que se convertirá esencial en las obras siguientes: el arte alusivo, para la cual Virgilio, al tomar temas de pasajes de poetas precedentes, conserva bastante de los mismos para que el lector recuerde en la mente el pasaje modelo, pero cambia en general bastante para que el lector note la elegancia, la luz nueva que resultan de la elaboración propia. También este arte tiene una profunda raíz alejandrina y neotérica; de todos modos, será el clasicismo el que transmitirá el principio, casi indiscutido antes de la época romántica, de que el arte no se construye rechazando la cultura y la historia, sino asimilándolas profundamente y nutriendo con las mismas creaciones originales; es decir, transmitiendo el principio del nexo entre imitación y originalidad. Las mayores novedades en cuanto a la poesía reciente se hallan en el gusto por la armonía simétrica y en el sentido de la musicalidad. La elegía de Calimaco, como podemos entenderlo también por algunas imitaciones de Propercio, por las composiciones más largas de Catulo, apuntaba hacia la construcción asimétrica; en la composición de cada égloga, en cambio, la simetría resulta esencial. Es cierto que en esto, Teócrito difería no poco de Calimaco; pero la impronta simétrica virgiliana debe poco también a Teócrito. Tal vez resulta más parecido por la musicalidad del verso. El verso de Calimaco a menudo está lleno de gracia en su sequedad, pero la gracia le es ajena. Teócrito tiene una sensibilidad melódica totalmente distinta; pero la musicalidad de Virgilio es mucho menos simple, y su fuente más importante se halla en el lirismo del mismo Virgilio, que se mantendrá constante en toda la obra y sobre la que luego volveremos.

Al publicar la colección de las églogas, Virgilio deseó darle una estructura simétrica, que a nosotros no nos resulta clara.

La colocación de la décima égloga al fin, como égloga de despedida, es un homenaje a. Galo. Las nueve églogas restantes forman un cuerpo armónico que tiene como núcleo central a la égloga 5, la égloga de Dafnis, el personaje más importante del mundo bucólico, que estaba en escena en el primer idilio de Teócrito. En torno a este núcleo, 1 y 9 se corresponden como églogas autobiográficas y 1 tiene un puesto de honor, a la apertura del libro, en homenaje a Octaviano; 2 y 8 se corresponden como monólogos amorosos; 3 y 7 como diálogos; se entiende menos la correspondencia entre 4 y 6; tal vez ambas se ven como extrañas en parte al mundo pastoral; por otra parte la 6, como programa poético, resulta adecuada para abrir la segunda mitad del libro. Tendremos entonces el esquema:

1 Autobiografía
2 Monólogo
3 Diálogo
4 Égloga semibucólica
5 Centro
6 Égloga semibucólica
7 Diálogo
8 Monólogo
9 Autobiografía
10 Despedida

Buscar otras estructuras me parece una tarea estéril. Por otra parte, ni siquiera esta estructura, al menos en parte aplicada a églogas compuestas independientemente en años anteriores, en cuanto elaboración intelectual *a posteriori*, tiene gran importancia: el sentido de la armonía que cuenta, es el que se revela en la composición de cada égloga y en la elaboración estilística.

Las "Geórgicas" como poema itálico

El contacto con el círculo de Mecenas y de Augusto signó un punto ciertamente importante para toda la experiencia humana y sobre todo para la actividad poética de Virgilio. La experiencia dolorosa directa que él tiene de la crisis política, no desemboca en las *Églogas*, ni siquiera en la égloga 4, en un compromiso ideal que siga y trate de ayudar la transformación del mundo moderno: en el círculo de Mecenas y de Augusto él halla este nuevo compromiso, y además tiene la gran ventaja de poder observar los problemas de Italia y del imperio desde un punto de observación excepcional. El contacto estaba destinado a profundizarse con los años, aun cuando por sus ocios poéticos, Virgilio prefería la quie-



1. El caballo de Troya. Miniatura de las Obras de Virgilio, siglo XV. Florencia, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, f. 80.



tud de Nápoles. No deseo exagerar la importancia de este contacto; se comprende que el mismo no habría producido nada si Virgilio no hubiera sido Virgilio y si el terreno no hubiera tenido predisposición; pero también es probable que Virgilio, sin esa nueva e importante experiencia, se hubiera quedado en la inspiración sin compromiso y un poco estrecha de las *Églogas.* No es pecaminoso ni errado pensar que existe algo de verdad en la afirmación de Virgilio acerca de las solicitudes urgentes de Mecenas acerca de un poema sobre la agricultura, y que tales solicitudes partieran del problema de la crisis agraria y social de Italia; sería errado pensar que Octaviano, Mecenas y Virgilio desearan un poema didascálico efectivamente útil para los agricultores itálicos. Ninguno de los tres era tan ingenuo; lo que ellos deseaban del poema era un impulso ideal que luego de la crisis de las guerras civiles, luego de la ruina de la agricultura y especialmente de los pequeños agricultores, luego de la crisis de los valores religiosos, políticos, favoreciera el retorno a la tierra, devolviese la fe en el trabajo, en la sociedad italiana, en el Estado romano-itálico. Para entender el sentido del poema didascálico es necesario, antes que nada, aprehender el estrecho nexo entre la recuperación de la clase de los pequeños agricultores, la recuperación de Italia devastada y atormentada, la restauración de los valores religiosos, morales, políticos, bajo la guía del hombre extraordinario destinado a ser asumido entre los dioses.

Virgilio comienza su poema en un período (entre el 38 y el 36 a.C.) en el cual el imperio no está seguro ni interior ni exteriormente: desde el este los partos amenazan, desde el noreste los germanos; todavía pesa la piratería de Sexto Pompeyo; por parte de Antonio y de sus secuaces pueden surgir nuevos peligros de un momento al otro (*Ge.* I). Aún está fresco el recuerdo de los horrores que siguieron al asesinato de César (*Ge.* I):

Bien que entonces las tierras y los mares,
Ladrantes perros y aves importunas
Señales ominosas ofrecieron.
Vimos al Etna abrir sus hondas fraguas
Una vez y otra vez, y las campiñas
De los Cíclopes devastar, volcando
Globos de fuego y derretidas piedras.
Oyó el germano por el aire todo
Estruendo de armas: despertando al Alpes,
Se estremeció bajo sus eternas nieves
Triste lamento en los callados bosques
Vago sonaba al expirar el día
Y pálidos espectros fueron vistos.
Lágrimas vivas el marfil y el bronce
Empapan en los templos: se detiene
El torrente, la tierra se entreabre,
¡Y hablan los brutos! De repente airado,
Rey de ríos Erídano soberbio
Remolina sus ondas, y las selvas
Oprime con enorme pesadumbre
Y establos y ganados ciego arrastra.
Males en tanto de anunciar no cesan
Palpitando las víctimas, y sangre
Corre en las fuentes públicas, y aullando
Lobos nocturnos las ciudades cruzan.
Nunca, sereno el aire, tan frecuentes
Rayos cayeron; nunca tan infausta
Estrella ardió con extendidas crines.

Está aún fresco el recuerdo de los estragos que asolaron el suelo de Filipos (I). Cuando Virgilio, en los ocios de la dulce ciudad partenopea, cierra el poema y coloca su propio "sello" (IV), llegan las noticias de las victorias del hijo de César en Oriente, de su obra de pacificación, que le procurará luego de la muerte honores divinos. Las *Geórgicas* se colocan en un arco de tiempo no sólo relativamente largo (poco menos de una década), sino también cargado de sucesos importantísimos, que cambiaron netamente y definitivamente las relaciones de fuerza en el interior del imperio y cerraron una época del mundo antiguo. También la ideología y la cultura literaria y filosófica atravesaron un período de grandes cambios y, por lo mismo, de incerteza, que se reflejan en medida notable en las *Geórgicas.* Por lo tanto, en la obra concluida la base ideológica (si no la estrictamente filosófica) es clara. El renacimiento de una clase de pequeños agricultores, ligados a la tierra por un trabajo asiduo que es amor constante, es el restablecimiento religioso y moral de Italia. Italia es la tierra a la que la naturaleza ha hecho la más fértil y bella del mundo; la historia, gracias al valor de sus habitantes, la ha hecho más gloriosa. Éstos son los conceptos desarrollados en la célebre digresión sobre las loas a Italia (II), cuyo significado no se entiende totalmente salvo a la luz del contraste entre Italia y el Oriente que dominó la historia de aquellos años; las *Geórgicas* desean reafirmar el prestigio de Italia como centro y guía del imperio. Italia es la *Saturnia tellus,* la tierra donde reinó la paz bajo el gobierno de Saturno; la restauración de la paz y de la prosperidad es el retorno al reino de Saturno; es sobre todo en Italia, y en el mundo gracias a Italia, que la época de la paz, de la felicidad, de la justicia, esperada por tantos pueblos, anunciada por tantas profecías, retornará; entonces, la afirmación de la primacía de Italia se liga con el motivo universal de la palingenesia. El retorno del reino de Saturno (como se aclarará en la *Eneida,* pero se entiende ya en las *Geórgicas*) es obra de César Octaviano, el salvador de Italia y del mundo. En el proemio del libro I se lo invoca como a la decimotercera divinidad que se agregará un día, no se sabe todavía con cuáles funciones, a la serie de los doce dioses (o grupos de dioses) fijados por una antigua teología romana (si bien de origen más remoto). En la parte final del mismo libro (tanto el proemio como la parte final se hallaban probablemente entre los fragmentos de la obra escritos en último término) Virgilio invoca a los dioses patrios para que éstos no llamen a César Octaviano demasiado pronto a su lado, para que le permitan socorrer al mundo trastornado (I). Un aspecto esencial de la ideología augustea es la asimilación de los motivos mesiánicos y carismáticos que se habían fortalecido a medida que la crisis del mundo antiguo se había acentuado.

Un desarrollo puramente didascálico del poema difícilmente podría haber expresado todo el sentido ideológico. Pero Virgilio podía aprovechar los proemios y los trozos finales de cada libro, a los que recientemente Lucrecio había dado un nuevo desarrollo; además, él multiplicó las digresiones, pero al mismo tiempo se preocupó por ligarlas profundamente a la obra, confiándoles la expresión más amplia y explícita de los motivos ideales, y de quitarles el carácter decorativo. En este proceso de composición utilizó ciertamente experiencias de Hesíodo, de Lucrecio, de poetas helenistas para nosotros perdidos; pero la obra producida, cargada de digresiones pero al mismo tiempo profundamente armónica, era, también desde el punto de vista arquitectónico, algo verdaderamente nuevo. Aun cuando en la composición de las *Geórgicas* diversos problemas quedan sin resolver, podemos fijar un diseño de conjunto, en el cual cada uno de los libros tiene una gran autonomía, y cada sección de cada libro se distingue por una digresión propia:

Libro I - *Cereales*

1- 42	Proemio.
43-203	Trabajos para el cultivo de los cereales. Digresión: la teodicea del trabajo: 118-159.
204-350	Tiempos de trabajo y calendario. Digresión: el origen del calendario: 231-258.
351-514	Pronósticos del tiempo. Digresión: los horrores que siguieron al asesinato de César: 424-514.

Libro II - *Plantas*

1- 8	Proemio.
9-258	Cultivo de las plantas en general, variedad de las plantas, de los trabajos, de los climas, de los terrenos. Digresión: las loas a Italia: 136-176.
259-419	Cultivo de la vid. Digresión: las loas a la primavera: 315-345.
420-540	Cultivo de otras plantas de particular interés, como el olivo, la manzana, etcétera. Digresión: las loas a la vida agreste: 458-540.

Libro III - *Animales*

1- 48	Proemio.
49-283	Cría del ganado mayor. Digresión: el amor: 205-283.

284-566 Cría del ganado menor, cabras y ovejas. Digresión: la peste de los animales del Norico: 470-566.

Libro IV - *Abejas*

1- 7 Proemio.

8-280 Cría de las abejas y su naturaleza. Digresión: el viejo de Córico: 116-148.

281-554 Reproducción de las abejas destruidas por enfermedad. Digresión: el mito de Aristeo y de Orfeo.

Estructura tripartita en los primeros dos libros, bipartita en los últimos dos. Pero la amplitud y el carácter de los proemios unen claramente el libro I al III; el menor aliento de los proemios con la simple función de *argumenta* une el II al IV. Las digresiones finales son las más amplias y las más importantes. El final del libro I es de tono sombrío, el del II de tono alegre, el del III nuevamente de tono sombrío; esperaríamos en el IV un final alegre, pero el mito de Aristeo y de Orfeo no parece que pueda considerárselo así; las loas al Egipto, si verdaderamente constituían el final del libro IV en la edición original, respetaban la alternación de tonos. Las digresiones están poco ligadas a cada sección en cuanto a la materia, pero, repito, están gadas íntimamente a los motivos ideales de obra. La arquitectura es compleja, tal ez también complicada; sin embargo, el seño del conjunto es clásico.

Dentro de este diseño Virgilio no podía, ro aun menos deseaba, abrazar toda la ateria de la agricultura; ya sea porque la ra no tenía un fin técnico, ya sea porque la poesía siempre debe elegir lo esen-l (no reflejar la realidad sino interpre-la) y justamente la poesía clásica tuvo conciencia más profunda de tal tarea.

o todo deseo yo abarcar en mis versos;

, aun cuando cien lenguas tuviera y cien bocas
de hierro la voz.

El procedimiento selectivo induce a omitir s vínculos de un punto con el otro; tampoco los criterios de selección resultan siem-e claros; a veces, además, Virgilio pre-e confiarse a asociaciones espontáneas, carácter intuitivo, más que a vínculos . Por estos y por otros motivos las laciones secundarias de las *Geórgicas* sentan dificultades serias, a veces inso-.

Las "Geórgicas" como poema del trabajo

mundo de los pequeños agricultores es mismo mundo bucólico que Virgilio ha ado en la obra precedente? ¿o difiere? ¿en qué forma? La respuesta no es sim- porque la visión del mundo del trabajo campestre no es siempre la misma en *Geórgicas*. En las loas a la vida de los s al fin del libro II, la vida de los . se asemeja mucho a la feliz Ar-

¡Oh una y muchas veces venturosos
Los labradores, si estimar supiesen
Los bienes de que gozan! ¡Venturosos
Los que del seno de la madre tierra
Centuplicados los suaves frutos
En posesión pacífica reciben,
Lejos del ruido de civil discordia!

Virgilio está aún fascinado por el ideal de la sabiduría epicúrea: el conocimiento científico de la naturaleza que libera de los temores, la quietud sin dolor y sin deseos de placeres nocivos o superfluos; pero a esta felicidad del sabio se puede acercar muy bien la del pequeño agricultor que venera sus divinidades agrestes (II):

¡Feliz aquel que las ocultas causas
Penetró de Natura, y sin cuidarse
De lo que traigan los futuros días,
Cual polvo vano los temores tristes
Huella, y los ecos de Aqueronte avaro!
¡Feliz también aquel que sólo agrestes
Divinidades conoció: Silvano,
El añoso Silvano,
Pan, y la tribu de las ninfas bellas!

Pero la experiencia del poeta de las *Geórgicas* va más allá de la Arcadia; de Hesíodo, del mismo epicureísmo, tal vez también de la experiencia directa, Virgilio conoce la vida de los campos, si no como miseria angustiosa, al menos como *labor improbus*, como lucha áspera y dura contra las dificultades de la naturaleza. ¿Pero por qué estas dificultades? ¿Porque el hombre está condenado al trabajo? En la visión epicúrea, lucreciana, del mundo, la respuesta era clara y fácil: el hombre nace en una naturaleza hostil, no plasmada según sus necesidades por una providencia divina; para satisfacer sus necesidades lucha, inventa las artes, se organiza con sus iguales en sociedad. Pero el Virgilio de las *Geórgicas*, si no se sustrajo a la fascinación de la beatitud epicúrea, no acepta la interpretación epicúrea del mundo: él cree, con los estoicos, con Hesíodo, con Arato (un poeta didascálico del siglo III a.C., que se halla entre sus fuentes) en una providencia que rige la naturaleza y la historia. Él recaba de sus autores (y en parte, formula él mismo) una explicación estoica que tiene en cuenta la teoría democriteana y epicúrea sobre la historia primitiva: antes el hombre vivía, en la época de oro, de los frutos espontáneos de la naturaleza, sin fatiga; pero en aquellas condiciones las cualidades propias del hombre se entorpecían: para ejercitarlas y aguzarlas Jove sembró las dificultades en la naturaleza (no más incoherentes que tantas otras concepciones providencialísticas); lo que importa es la contradicción entre el sentimiento del trabajo como áspera fatiga y el sentimiento arcádico de la vida de los campos. En las *Geórgicas* mismas, sin embargo, Virgilio tiende a colmar este *hiatus*; el libro de las abejas, que en el conjunto debe ser el más tardío, nos muestra un trabajo no fácil (las abejas no viven simplemente de los dones de la naturaleza generosa, sino que elaboran tales dones), asiduo, disciplinado; pero aquel trabajo, inspirado por un constante amor, es también una perpetua felicidad; el viejo de Córico, en Cilicia (probablemente un ex pirata), que se ha establecido en una parcela de terreno áspero, poco fértil en la región de Tarento y ha hecho un florido jardín para la cría de las abejas, lucha con la naturaleza, pero en el trabajo, contentándose con una vida simple, autosuficiente, alcanza una segura felicidad. Naturalmente, tampoco en el libro IV se puede decir que Virgilio descubriera la miseria, la cerrada amargura, el sufrimiento de la vida de los campos (por otra parte, esto permanecerá ajeno a toda la literatura europea, puede decirse, hasta todo el siglo XVIII); no obstante, no debe dejarse de lado el hecho de que la visión arcádica se haya superado.

Si sólo en el libro de las abejas se tiene una plena armonía de fatiga, amor y alegría en el trabajo, en los libros precedentes el sentido del trabajo como cura amorosa y feliz se mezclan variadamente. El sentido del trabajo como *improbus, durus*, está vivo, por ejemplo, allá donde se enumeran las diversas insidias de las que es necesario defender el suelo de las eras (I), o allá donde se recomiendan las diversas fatigas necesarias para la viña, desde la escardadura hasta el cuidado de los palos de sostenimiento, desde la poda hasta la defensa contra la sombra de los árboles y las hierbas salvajes (II). Pero otras veces el trabajo es vivaz y festivo; por ejemplo, cuando el agricultor se ve obligado a quedarse en casa por la lluvia y afila la reja del arado o ahueca una tina o marca al ganado o señala con números los montones de productos o prepara los sostenimientos para las vides o tuesta y muele algunos cereales (I); cuando se dedica a tales labores que son permitidas también en los días de fiesta, como desviar arroyos, preparar setos o defensas contra los pájaros dañinos, quemar rastrojos, bañar rebaños en el río, ir al mercado (I); cuando cuida delicadamente a la vid joven, eliminando las hojas superfluas con la mano, sin tocarla con la guadaña, mientras es más enérgico con la vid ya vigorosa, e inexorable (*dura / exerce imperia*) con la vid lozana (II); cuando defiende al ganado menor de los vientos y del hielo del invierno o lo nutre en el establo y luego cuando, en verano, lo lleva a la pastura con el fresco de la mañana temprana y lo protege de la canícula de las horas del mediodía. Éste es uno de los motivos de aquella variedad que es una de las características más evidentes y más fascinantes de las *Geórgicas*.

Las "Geórgicas" como poema de la naturaleza

Este modo variado de sentir al trabajo es,



1

obviamente, un modo variado de sentir a la naturaleza: fuerza que debe domarse con energía y tenacidad, vitalidad que debe guiarse con astucia, o dadora generosa que secunda la fatiga del hombre. Luego de los paisajes de las *Églogas*, se esperaría que la naturaleza como paisaje domine en su poema de la agricultura; pero no es así, y ésta es una de las tantas pautas que indican cuán alejado está este arte de toda trivialidad. La naturaleza domina, sí, en las *Geórgicas*, pero no mediante digresiones descriptivas, sino mediante el proceso del trabajo, en el contacto continuo con el hombre. Si Virgilio recomienda sembrar farro donde el año anterior crecieron plantas leguminosas, nos hace ver a estas plantas lozanas con la vaina agitada y resonante (*Laetum siliqua quassante legumen*), la arveja de tenues semillas, el lupin frondoso de tallos frágiles y rumorosos (I); se recuerda la costumbre de irrigar durante la sequía el campo sembrado, evoca en conjunto todo un cuadro agreste (I):

Y si abrasado el suelo,
Mustias las hierbas ya, penar le mira,
He aquí de una empinada cuesta el agua
Suelta. Ella cae, entre desnudas piedras
Forma estrépito ronco, y con sus tumbos
Templa el ardor de los sedientos campos.

En el pasaje sobre el pastaje del ganado menor (III) el trabajo pastoral y el paisaje que lo condiciona se unen en una serie estupenda de cuadros bucólicos (III):

Mas luego que el verano alegre asoma
En alas de las brisas de occidente
Y a cabras como a ovejas
Por bosque y vega su calor derrama,
Con el albor del matinal lucero
No dudemos salir al campo frío
Mientras puro esté el aire y cano el prado,
Y sabroso al ganado
La hierba empapa fúlgido rocío.
Andando el día, cuando la hora cuarta
La sed enciende acumulando ardores,
Y cigarras fatigan importunas
Con penetrante canto los viñedos,
Entonces a los pozos
Tu grey lleva a beber, o a hondos estanques
Donde las aguas abundosas guste
Que por canales de madera corren
En el lleno calor del mediodía
Busca algún valle umbroso
Donde alargue tal vez robusta encina
Sus grandes ramas desde el tronco añoso
(Árbol a Jove consagrado), o donde
Floresta oscura de carrascas densas
Envuelta yazga en silenciosa sombra.
Al agua cristalina,
Al pasto regalado
Vuelve a llevar tu grey cuando declina
El Sol, cuando sereno refrigera
El Héspero los aires, y levanta
Con su róscida luz el bosque mustio
La Luna, y el alción por la ribera
Y el colorín entre jarales canta.

Hostil y colaboradora, la naturaleza no es sentida como un mundo substancialmente diferente del hombre, como un complejo de fuerzas brutas opuestas a la sensibilidad del hombre, antes bien está acercada en lo posible a su sensibilidad y a sus sentimientos: la humanización de la naturaleza es una característica de las *Geórgicas* que resalta a primera vista, aunque luego sea necesario gran cuidado para aprehender todas las manifestaciones en los pliegues del lenguaje poético, especialmente en la adjetivación y en los verbos. En su forma de sentir a la naturaleza, Virgilio algo le debe a Lucrecio, quien, al menos en el plano de la sensibilidad, no distingue entre la naturaleza como mecanismo y como fuerza vital, y está casi llevado a sentirla decididamente en el segundo modo (se podría hablar de una *vitalidad* de Lucrecio). Sin embargo, fuerza vital no significa sensibilidad humana; el importante pasaje de una a la otra es de Virgilio, y tiene plena coherencia tanto con el modo de sentir la naturaleza en las *Églogas* como con la poesía del drama humano en la *Eneida*. Por otra parte, Virgilio se preocupa mucho menos que Lucrecio de llegar a una concepción filosófica de la naturaleza; sólo existen pocas pautas, poco coherentes entre sí, probablemente también por el cambio de las convicciones de Virgilio en el período de las *Geórgicas*: en el libro I Virgilio demuestra no creer en la inspiración divina de los cuervos que preanuncian la lluvia, y ello ha hecho pensar en la influencia epicúrea; en el IV, considera a las abejas como participantes de una mente divina, que es un soplo etéreo difundido por toda la naturaleza; la concepción del mundo es la misma que será expuesta más ampliamente por Anquises en el VI de la *Eneida*, y se origina en un estoicismo mistificante, fuertemente impregnado de pitagorismo y platonismo. El sentido de las *Geórgicas* no se encuentra en las profesiones filosóficas. Aun sin ser el Virgilio geórgico un epicúreo, aun polemizando más bien contra la concepción epicúrea, la impronta de Lucrecio sigue siendo grande. Yo diría que la misma se percibe especialmente en el contraste no resuelto entre la naturaleza como fuerza que irrumpe, plena de alegría y dadora de alegría, y la naturaleza como fuerza destructora; si el poema lucreciano de la naturaleza se abre con el himno a Venus, es decir, a la naturaleza perennemente creadora, y se cierra con los cuadros atroces de la peste de Atenas, también las *Geórgicas* contraponen a la naturaleza feliz, sobre todo en la alegría de la primavera, la naturaleza que atormenta a los animales con el amor o los destruye sin piedad con la peste; de este contraste, las *Geórgicas* no indican ninguna solución religiosa.

Una solución similar se ha deseado hallar, sobre todo con interpretaciones recientes, en el pequeño poema de Aristeo y de Orfeo que cierra el poema: el renacimiento de las abejas luego de la peste, que las ha destruido para castigar a Aristeo por haber causado la muerte de Eurídice, significaría, luego de la muerte de Eurídice y de Orfeo, el triunfo de la vida sobre la muerte; tendríamos así una religión de muerte y resurrección, de destrucción y de salvación. Según una noticia de Servio, las *Geórgicas* se cerraban, en la primera edición, con un elogio al Egipto y especialmente a Galo, entonces prefecto de Egipto; luego de la desgracia o el suicidio de Galo en el 26, Virgilio habría substituido aquella égloga con el pequeño poema actual. Mucho se



2

ha dudado de la noticia de Servio, pero la misma nada tiene de inverosímil y, como hemos visto, un final tal cuadraría bien en la estructura del poema; tampoco es difícil entender cómo se introdujo el elogio; también en la edición actual, la *bougonía*, es decir, el procedimiento de reproducción de las abejas de la carroña bovina, está dada como costumbre particularmente difundida en Egipto. De cualquier modo se entienda tal cuestión, la *bougonía* solo parece un pretexto para introducir el poema de Orfeo, digresión bellísima pero poco relacionada con el poema. La parte que concierne a Aristeo y narra su descenso en la morada de las Ninfas, ante la madre Cirene, la captura de Proteo en una gruta marina, en el bochorno y la calma del mediodía, tiene una particular fascinación fabulosa, de gracia jónica alejandrina, en la obra de Virgilio; y la fascinación fabulosa continúa en la parte que se refiere a Orfeo y a Eurídice; la tragedia de los dos esposos le da un colorido nuevo, pero no lo rompe. Virgilio nunca se demostró tan neotérico como en este pasaje, donde parece haber realizado uno de aquellos relatos anunciados en la égloga sexta: aún cuando el mito estaba ligado a una religión misteriosa, Virgilio ha escrito una bellísima fábula trágica, pero no ha deseado revelar ningún misterio religioso.

El arte de las "Geórgicas"

En las *Geórgicas* todo eco, ya sea velado, de literatura popular, es dejado de lado; Virgilio se dedica a su proceso de elaboración literaria sin obstáculos, con intención firme, realizada con paciencia ilimitada, de no dejar nada que no sea refinado y perfecto; aquí la revolución literaria calimaquea toca en la antigüedad su culminación; pero al mismo tiempo da una de las pruebas más altas de la mesura clásica.

El arte alusivo, sea como asunción consciente de una herencia cultural, sea como necesidad de originalidad, se convierte en elemento constitutivo del arte de Virgilio. La elegancia de la palabra y la música están unidas constantemente; en función de la música se producen a menudo tanto las rupturas del metro y del verso (cesuras y *enjambements*) como la elección de los sonidos: el hexámetro, eliminadas todas las durezas de Lucrecio y también aquellas persistentes de los nuevos poetas, alcanza una ductilidad expresiva increíble (y todavía no puesta del todo a la luz) que será muy eficaz en el desarrollo del endecasílabo suelto italiano y que se puede comparar sólo con el uso del endecasílabo suelto de Fóscolo y de Leopardi.

La elegancia calimaquea y neotérica deseaba ser lo contrario de lo sublime; pero las *Geórgicas*, aún llevando tal elegancia a un punto de perfección, no renuncian a lo sublime, y este es el signo más evidente de la nueva poética clásica. Naturalmente, son especialmente los proemios mayores (es decir, aquellos del libro I y III) y las digresiones, las que elevan el tono. El sublime Virgilio está impulsado, sin tener en cuenta otras razones, por la influencia de Lucrecio, el poeta del cual está más impregnado en este período. Sin embargo, la comparación con Lucrecio, una vez más, muestra la novedad de la vía seguida. Lo sublime de Lucrecio es casi continuo, porque se rige sobre una tensión casi constante de su *enthousiasmós*: este poeta, deseoso de la quietud, casi jamás nutre sentimientos que no sean exasperados, en el sentido de la violencia o en el sentido de la dulzura y del encanto. En las *Geórgicas* la tendencia a lo sublime es tan fuerte como la tendencia a la variedad de los tonos, a la *poikilía* cara a los alejandrinos: de la preceptística llama, paciente, minuciosa a la ascensión lírica de los pasajes luminosos sobre la primavera o de aquellos oscuros sobre los horrores de César o sobre la peste, la gama es rica. Los tonos están distribuidos según criterios que a nosotros tal vez se nos escapan; es cierto, sin embargo, que la variedad de los mismos es uno de los elementos esenciales de la armonía de las *Geórgicas*.

Las *Geórgicas* se distinguen entre las tres obras de Virgilio como las más ligadas a una cierta nitidez y precisión de la imagen. Virgilio no es un poeta "descriptivo": él es uno de los poetas más líricos que hayan existido, en el sentido de que la música y el color prevalecen netamente en el diseño. Ello también es cierto en cuanto a las *Églogas;* pero en las *Geórgicas* los cuadros precisos, descriptos con amor y cuidado minucioso, no faltan. He aquí, por ejemplo, el precepto sobre la fabricación del arado (mucho menos detallado, sin embargo, que el de Hesíodo, I):

Vé, pues, vé presto al monte; allí derriba
Con esforzado aliento un ramo enorme;
Corva figura el olmo haz que reciba;
Cama al arado a su pesar le forme.
Mida, de ahí naciendo,
Ocho piés al timón; aleta doble
Y sólido dental empalma luego.

Pero sobre todo léase la descripción de las terneras elegidas para la reproducción (III):

Óptima es a este fin la vaca torva
De cabeza deforme
Y robusta cerviz, a quien pesada
A cubrir las rodillas
Desde el morro desciende la papada:
Largo asaz el costado, grande todo
Tenga, aún el pie, y ostente
Bajo el torcido cuerno hirsuta oreja.

Virgilio no describe por la precisión técnica (aún cuando su información técnica sea buena para esos tiempos): describe impregnado por el amor de su cuadro:

Mas ¿dónde estoy? Mientras con vago encanto
Describo del amor los pormenores,
Huye el tiempo veloz, huye y no torna!

La "Eneida" como poema augusteo y romano

Augusto y Mecenas estaban convencidos de que un poema épico sobre las empresas victoriosas del emperador y sobre la fundación del nuevo régimen de paz habría sido de importancia política no desdeñable y, por lo tanto, de importancia primaria para afirmar la hegemonía cultural de la nueva *élite* dirigente. Las solicitudes de Augusto y Mecenas están bien testimoniadas, y no hay razón para dudar de ellas; solicitudes aná-

logas para con la poesía épica o, de todos modos, de carácter nacional y panegirístico, recibieron todos los poetas sobre los que más podía influir Mecenas, es decir, Horacio y Propercio, y probablemente también otros. Augusto y Mecenas pensaban en un poema épico-histórico: este género poético, iniciado por el padre Ennio, tenía una tradición vigorosa, que los poetas nuevos habían combatido y debilitado, pero no destruido; tal vez César había contribuido a realzar las condiciones (tenemos noticias de poemas épicos-históricos compuestos por poetas nuevos sobre las empresas gálicas). En la época de las *Églogas*, Publio Alfeno Varo había solicitado a Virgilio un poema épico-histórico que lo celebrara (no entendemos bien qué se debía celebrar) pero, con posición y procedimiento calimaqueo, había declinado la invitación (*Égl.* 6). Cuando, en el 29, publicó las *Geórgicas*, el pedido de Augusto y Mecenas habían vencido sus dudas y estaba decidido a recorrer la nueva vía. En el proemio al libro III él promete erigir en la llanura junto al Mincio un templo marmóreo al emperador divinizado, celebrar en su honor ceremonias religiosas y juegos; bajorrelieves y estatuas celebrarán, naturalmente, las victorias del hijo de César; sus enemigos, representados en la *Invidia infelix*, sufrirán las penas infernales. Se interprete o no este templo como una alegoría al poema épico-histórico proyectado, la promesa del poema épico-histórico resulta explícita al fin del proemio (*Ge.* III):

Pero pronto me dispondré a narrar
las batallas ardientes
de César; por tantos años transmitiré
la gloria
cuántos César dista del origen antes
de Titón.

La *Eneida* es un poema augusteo, pero no es un poema épico-histórico. ¿A qué se debe este saludable cambio de proyecto, cuya importancia es evidente? Difícil dar una respuesta; puede ser que las razones más obvias, es decir, por un lado la ventaja de la libertad fantástica concedida por el mito, por el otro el deseo de huir a deformaciones históricas y a cortesías, sean las verdaderas razones. Naturalmente, la historia romana no está excluida del poema, pero está observada en perspectiva por el mito, en el que tiene sus raíces y en el que asume todo el sentido universal y religioso; en la culminación de aquella historia se halla el régimen augusteo. El mito y la historia contemporánea, Eneas y Augusto, constituyen así los dos polos de la historia romana, es decir, de la historia del mundo, pero el punto de observación se halla en el corazón del mito. Esta relación de mito e historia resulta fundamental en la concepción que los romanos tienen del propio pasado; el mismo debía ser claro ya en la *Bellum Poenicum* de Nevio, que tuvo notable influencia sobre el relato épico de la Eneida; pero en el *Bellum Poenicum* la historia contemporánea tenía la parte más amplia y era, probablemente, el punto de partida; ya el modo en que Virgilio explica la relación es de gran originalidad.

Mucho se ha insistido en tiempos recientes, y no sin razón, sobre la importancia que la historia tiene en la concepción romana y también en la *Eneida*, pero el término historia es equívoco, tal vez poco feliz; Virgilio no ve al régimen augusteo como un momento de un proceso abierto e infinito, sino como la culminación de un proceso cerrado, como la plenitud de los tiempos, que la historia de Roma ha preparado; por lo tanto, la concepción de Virgilio está mucho más cerca de las concepciones escatológicas y mesiánicas de la época, conforma, según las exigencias expresadas por las mismas, el mito y la historia de Roma (y la fusión es importantísima); al hablar casi de un historicismo romano que se contrapone al platonismo griego hay, al menos en lo que respecta a Virgilio, mucho más de equivocado que de verdadero.

El mito a tratar, es decir, el mito de Eneas que escapa a la destrucción de Troya, llega luego de diversas peregrinaciones al Lacio y allí funda un reino en el que tendrá su origen Roma, fue elegido felizmente, antes que desde un punto de vista poético, desde un punto de vista ideológico: no era una rareza de mitógrafos e historiógrafos (aún cuando tantos mitógrafos e historiógrafos, griegos y latinos, lo habían tratado); era una leyenda popular y nacional, ciertamente anterior a las guerras púnicas, tal vez del siglo V o VI, de origen griego e introducido a través de Etruria o Sicilia. Posterior al núcleo original del viaje peligroso de Eneas de Troya al Lacio, era el relato de su permanencia en Cartago y de sus relaciones con Dido: este relato puede haber nacido en la época de las guerras púnicas, para explicar la enemistad mortal entre Roma y Cartago (ya lo conocía Nevio, pero no sabemos qué desarrollo le dio); no es seguro que originariamente las relaciones fueran de amor (entre las diversas hipótesis se puede formular aquella de un amor de Dido no correspondido). El mito popular y nacional, ligado recientemente, tal vez no antes de César, al grupo familiar Julio, era entonces el más adecuado para un poema en el que el significado romano y el significado augusteo debían fundirse plenamente.

La ideología augustea de la *Eneida* se halla casi totalmente presente en las *Geórgicas*, por lo que bastarán pocas pautas. Luego del ordenamiento del principado en el 27 a. C. la teología imperial se fijó en la fórmula de la apoteosis; Augusto es un personaje de origen divino, de dotes más que humanas, de méritos excepcionales, que luego de la muerte será divinizado, como ya le fuera concedido a Hércules y a Baco; él volverá el Lacio a la era áurea de Saturno y ampliará el imperio hasta los confines extremos del mundo: así es presentado Augusto en la galería de héroes romanos que delinea Anquises en la ultratumba y que constituye el centro del poema (*En.* IV):

Los ojos torna: a tu nación atento
Contempla en Roma; a César mira: advierte
Los racimos de Yulo tu sarmiento,
Que a luz cabal predestinó la suerte.
César Augusto, hijo de un Dios, que
al mundo
El áureo siglo volverá fecundo.
No corrió Alcides mismo espacio tanto,
Aunque prendió con rápida saeta
La cierva pies-de-bronce, y de Erimanto
Impuso paces en la selva inquieta,
Y el lerneo confín cubrió de espanto.
Tigres guiando con pampínea brida
Su carro victorioso, Baco empero
Y de Nisa impeliendo, excelso asilo,
Llegar no pudo a este último lindero.

No por azar Augusto es colocado en la reseña junto a Rómulo (VI): él es el nuevo fundador de Roma, es (aún cuando solo más tarde recibirá oficialmente el título) el nuevo padre de la patria; es él quien realiza totalmente la misión de dominio ecuménico y de pacificación que el destinado le asignara a Roma; este último concepto ya es claro en la profecía con que Jove reasegura a Venus en el libro I de la Eneida. Estrechamente unida a Roma está Italia; en la representación de la batalla de Accio que sobre el escudo de Eneas ocupa el centro de las escenas de historia romana, vemos por una parte a Augusto a la cabeza de Italia, del senado, del pueblo romano, de los Penados y de los dioses romanos; por la otra el grupo de los pueblos orientales con Antonio a la cabeza, acompañado por Cleopatra, y los dioses monstruosos de Egipto (VIII). El prestigio de Italia, con su antigua religión y sus antiguas virtudes, es tan fuerte que algunas veces la disciplina itálica es comparada a la molicie de los frigios, aún cuando éstos son progenitores de los romanos (IX):

Aquí no hallaréis Atrides
Ni enlabiador Ulises os espera;
Antes lo habréis con gentes aguerridas
Que su prole, al nacer, al río llevan
Y de agua y hielo en el rigor la prueban.
Juventud es la nuestra que se emplea
Fatigando los montes, en la caza;
Que en madejar el arco se recrea,
Que en domeñar caballos se solaza
No hay duro empeño a que inferir se vea
Sobria, sufrida, inquebrantable raza
O con rastro tenaz doma la tierra
O bate muros en abierta guerra.
Hierro es en todo tiempo nuestra usanza:
Si movemos la tierra, al buey tardío
Con el cuento aguijamos de la lanza:
Ni gustos muda ni el nativo brío

Edad provecta a quebrantar alcanza;
Yelmos dan a las canas atavío:
Mozo y viejo a la par conquistas hacen
Y en vivir de despojos se complacen.

El origen troyano es una raíz que ni se reniega ni se olvida; pero la historia de Roma, en el pasado y en el futuro, es itálica y occidental: el concepto está afirmado claramente en el último libro en la profecía de Jove a Juno, que corresponde arquitectónicamente a la profecía del primer libro XII:

No ellos Teucros se llamen ni troyanos,
Ni de vestido muden ni de idioma:
Viva el Lacio; haya príncipes Albanos,
Nada por siglos su poder carcoma;
Y derive de pechos italianos
virtud pujante la futura Roma.
Muerta es Troya; ¡Su nombre aborrecido
Yazga con ella en perdurable olvido!

La segunda parte es a menudo una evocación de gentes, lugares, costumbres, ritos itálicos y etruscos (Virgilio no acentúa la diferencia): pueblos y ciudades a veces han desaparecido, y el poeta los resucita un momento con piedad conmovida. Como se ha dicho a propósito de las *Geórgicas,* todo ello se interpreta a la luz de la reciente lucha de Italia contra Grecia y Oriente: la función de guía le corresponde a Roma y a Italia, o, mejor, a aquella unidad indisoluble en la que Italia, Roma y Augusto se hallan fusionados; la *Eneida* refleja plenamente aquella unidad y por lo tanto no tiene sentido discutir si el poema es más romano o más augusteo. Junto con la supremacía de Roma y de Italia, Augusto ha establecido el orden justo en el Estado y en la sociedad. Naturalmente, no existe ninguna fractura, en el plano ideológico, entre la tradición de la *res publica* y el principado, que se presenta como el restaurador del orden tradicional de la *res publica.* En la *Eneida,* sin embargo, se percibe cuán débil es la herencia del sentimiento de la *libertas,* vivo hasta hace pocos años antes; en la *Eneida* prevalece en grado mayor el sentimiento de la autoridad. Neptuno, que envía a los vientos a sus prisiones y aplaca la tempestad, es comparado al hombre político autoritario que aplaca el *furor* de una sedición del *ignobiles vulgus* (I):

¿Quién vio tal vez en la rabiosa ira
Que la plebe en motín ruge y revienta?
Teas, guijarros por el aire tira;
La fuerza del enojo armas inventa:
Mas a un prócer piadoso alzarse mira,
Se contiene, se acalla, escucha atenta;
Sola esa voz los ánimos ablanda,
Lleva la paz, y la obediencia manda.

En el escudo de Eneas vemos a Catón que gobierna la almas de los beatos: él no es el héroe de la libertad republicana, que ha rechazado la vida para no someterse a César, sino aquel que ha salvado al Estado y a la sociedad de la insidia de la revolución de Catilina; Catilina está en el infierno, sujeto a una rosa, aterrorizado por los rostros de las *Furias* (VIII). La polémica contra los seductores del vulgo, contra los demagogos, polémica tan importante en la historiografía latina, se manifiesta sobre todo en la coloratura de Drance, el *homo novus,* hijo de madre noble pero de padre oscuro, el enemigo acérrimo del valeroso Turno. En Drance, gran conversador pero vil combatiente, Virgilio ha puesto algo del Tersite homérico; solo algo; Tersite era un hombre del vulgo, y un hombre del vulgo en la asamblea popular griega podía tomar la palabra. En una asamblea popular romana solo hablaba el magistrado; la única sede para los debates, para los romanos, era el senado; Drance, entonces, no es un ciudadano cualquiera, sino un personaje influyente, aún cuando no verdaderamente noble, que toma la palabra en el *consilium regis,* un consejo algo similar al senado. Aunque Drance aconseje, como el rey Latino, la paz con los troyanos, sigue siendo un personaje despreciable, que con su vileza sólo consigue poner de relieve el coraje y la nobleza de Turno (así como la sabiduría de Latino pone de relieve su audacia y temeridad). La condena de Drance, del hombre *seditione potens,* es la condena de la demagogia tribunicia, que agitara en tiempos recientes las pasiones de la plebe: el orden augusteo ha extirpado este vicio y ha puesto al seguro de las sediciones a las clases que tienen el poder económico y político.

El nuevo orden, en cuanto restauración de la *res publica,* no se pone de hecho como continuación de la dictadura y de la tiranía de César. En la *Eneida* la herencia cesariana no se advierte: César aparece en la reseña de Anquises junto con Pompeyo (VI); con angustia se preanuncia la gigantesca guerra civil de éstos: el padre invita a los nietos a no estragar la patria:

¡Tú, el primero, de Olimpo procedente,
Oh sangre mía, de rencores libre,
No ya esa arma cruel tu mano vibre!

Aquí toda la diferencia de Pompeyo; el recuerdo de César sólo sirve para evocar el horror de las guerras civiles, de un pasado sepultado, no ciertamente para iluminar la base del poder actual de su heredero.

La "Eneida" y la crisis del mundo antiguo

Entonces, la historia contemporánea se configura esquemáticamente (y en forma simplista) como la victoria de Augusto sobre el *Furor impius,* el retorno de la paz (las puertas del templo de Jano se cierran finalmente), la restauración del reino de las divinidades y de los valores morales romanos (I). Si el mito fuera *solo* la presuposición, la explicación, la justificación de la historia contemporánea así interpretada, la *Eneida* sería un poema mucho más pobre, muy diferente del que poseemos; y todos aquellos que la interpretan únicamente (o casi) a la luz del contraste entre la razón y el *Furor impius* y de la victoria de la razón, es decir, de la autoridad y del orden, terminan por empobrecerla y deformarla.

La justificación del presente tiene sin duda un peso importante en el poema. El destino, que es el poder supremo y justo del mundo, tal como guía la acción de Eneas, así guía la historia de Roma, que halla su plenitud en el régimen augusteo: todo el pasado y el presente del imperio hallan en el destino su fundamento y su justificación. Precisar en Virgilio el concepto y la representación del destino es casi tan difícil como en Homero: sin duda, el mismo es potencia y voluntad suprema, universal, racional, justa; en esta concepción la influencia estoica parece evidente; pero el persistir de la influencia homérica (aún cuando en menor grado) de más vulgares concepciones populares latinas, dificultan la determinación de sus relaciones con Jove, que algunas veces parece identificarse, estoicamente, con el destino, algunas veces no, pero de todos modos no contrasta jamás con el mismo, y antes bien, es el intérprete fiel. No por esto las divinidades que se oponen al viaje de Eneas hacia el Lacio, es decir, sobre todo Juno, se pueden definir como el antidestino, como las fuerzas implacables del mal. Juno es diosa pasional, injusta, terrible, *saeva;* pero aún antes de que ella se reconcilie, en el final del poema, con el destino de Roma, no pesa sobre ella una condena moral; no aparece en una luz muy diversa a la que aparecen los dioses litigantes e intrigantes de Homero o de Apolonio Rodio (antes bien, el encuentro de Juno y de Venus en el libro IV para la intriga de la que Dido será víctima, está recalcado en Apolonio y brilla con gracia alejandrina); lo que más cuenta es que Virgilio sitúa casi en la misma luz a Venus y a Juno, las diosas antagonistas, no se preocupa por oponerlas como divinidad del bien y divinidad del mal. Quedan realmente implacables, irrecuperables, algunas divinidades infernales menores, como Aleto, como las *Dirae*: éstas están verdaderamente inmersas en un oscuro fondo demoníaco, siniestro y tremendo, poblado de seculares creencias griegas, etruscas, latinas. Pero estas divinidades infernales menores son el antidestino porque son sólo ministros (aún cuando ministros activos, ávidos de acción maléfica) al servicio de otras divinidades, que no dejan jamás a aquéllas las acciones decisivas (en Ennio era la Discordia la que abría las puertas del templo de Jano, en Virgilio las abre Juno mismo, negándose a dejarle a Aleto aquel acto importante y solemne). Ni siquiera en el plano humano (que es además aquel en el que sustancialmente se mueve el relato, aún en la continua aper-

tura a las relaciones con lo divino) el sentido de la oposición entre bien y mal, de la responsabilidad, de la culpa y, por lo tanto, la condena moral, alcanzan una coherencia radical. Eneas es un héroe ideal, es un modelo de virtud romana, pero hay poco de verídico en la interpretación que hace un héroe estoico que domina sus pasiones. No sólo Eneas tiene una *humanitas* sensible, lejana de toda aspereza, sino que algunas veces es movido a la acción por un *furor* que tiene su nobleza; un *furor* que lo impulsa a morir combatiendo por su patria incendiada (II), una ira furibunda lo posee luego de que Palante es matado por Turno. Al comienzo del poema lo sentimos llorar en la tempestad, como el Ulises homérico; su comportamiento luego del asesinato de Palante es parecido al de Aquiles luego del asesinato de Patroclo: ¿existía un modelo menos adecuado para servir de modelo estoico? Eneas se halla más cercano al dominio estoico de las pasiones en los raros momentos en los cuales reprime su pena en el fondo del corazón y serena su rostro para tranquilizar a sus compañeros; aún en estos momentos, sin embargo, el personaje está caracterizado por una humanidad y una melancolía totalmente virgilianas. Yo no sabría decir si Eneas está modelado como símbolo de Augusto o de las virtudes romanas poseídas o afirmadas por el príncipe; ciertamente, el personaje posee de ideal ético la *pietas*, esta virtud sobre la que tanto insiste el poema, resume en sí el respeto, el culto, el amor por todos los valores religiosos, morales, políticos de la tradición romana, unidas al Estado, al imperio, a la familia. Sin embargo, el protagonista del poema es más "virgiliano" que "augusteo". Valeroso guerrero, astuto diplomático, este personaje no tiene el gusto por la acción. Uno de los pasajes que mejor lo revelan es el discurso con el que él se despide de Andrómaca y de Elena (III):

¡Oh! Dichosos quedad, pues la fortuna
Fijásteis! ¡Arrostramos temporales
Nosotros: vos no hendéis ola importuna
Ni a playas vais que os huyan desleales!
La paz se os concedió. De un Janto y una
Troya gozáis que hicieron vuestras manos:
¡Así auspicios la quejan más humanos!
¡Así los griegos la atalayen menos!

En el fondo de su corazón hay fatiga de viajes, necesidad de quietud: se contentaría con la imagen de la patria y renunciará a la nueva patria verdadera a la que el destino lo llama; en ello Virgilio parece haber formado al protagonista a su imagen. Y virgiliano es también el héroe, aparte de los momentos repetidos de tristeza, de desaliento, de incertidumbre, de angustia, en la melancólica soledad en la que se mueve; jamás lo oímos confiarse a sus colaboradores: el fiel Acate es un nombre, una sombra.



1



2



3



4

Sin embargo, este protagonista que tiene una vida poética y cierta fascinación, raramente ha satisfecho a los críticos. La acusación más frecuente, como se sabe, es que carece de iniciativa, que es un instrumento inerte en las manos del destino. La acusación está insustancialmente fundada; en realidad, Virgilio introdujo en la poesía antigua una nueva relación entre el hombre y el destino, una relación en la cual el hombre no sufre el destino como víctima ni obedece como instrumento inerte, sino que lo asume, aceptándolo con tristeza, o abrazándolo con alegría, como tarea a resolver. Pero la insatisfacción de tantos críticos no puede ser del todo injustificada. La consistencia poética del personaje, que sin embargo es real, se manifiesta esporádicamente, no tiene la fuerza ni la continuidad suficientes como para constituir la trama fundamental del poema. Además, sus tareas de diplomático y de guerrero lo llevan a momentos de cálculo político, de escasa sensibilidad humana que resultan estridentes contra el fondo del personaje; esto es innegable, especialmente en el libro de Dido, justamente en el libro donde el otro personaje tiene una coherencia dramática casi perfecta. Sin embargo, justamente en las relaciones con Dido el protagonista toca el momento dramático más alto, en el cual su amor por la mujer y la amargura de su obligación se expresan con toda plenitud: no a Cartago donde, si Eneas pudiera medir todo el sentido de la pasión de la mujer, la separación se tornaría más inhumana y brutal y donde la alternativa entre la obediencia al destino y el rechazo de la misión está aún abierta, sino en la ultratumba, cuando los destinos de los dos amantes están signados por la eternidad y ninguna astucia diplomática tiene razón de ser (VI):

Mas por todos los astros, Reina mía,
Te juro, y por los Dioses celestiales,
Y por estas mansiones justicieras,
Que partí a mi pesar de tus riberas.
La férrea voluntad del Cielo santo
Que a esta abismosa eternidad me envía,
Lo mismo allá, con invencible encanto
Me arrancó de tu lado y compañía.
Ni pensé nunca que a delirio tanto
Te pudiese arrastrar la ausencia mía.

Los personajes antagonistas, y antes que nadie Dido, que tiene el mayor relieve dramático, en su mayoría no son inocentes: la unión de la reina con Eneas es una *culpa* que ella oculta bajo el nombre de *coniugium* (IV). Turno está caracterizado por la *audacia*, la *violentia*, por la falta de moderación y de reflexión; Amata está caracterizada por una pasionalidad turbia, aún antes de que la Furia le insinúe en el cuerpo una de sus serpientes; el tirano Mezencia está condenado por su ferocidad y aún más por su impiedad. Pero no es casual que, si se exceptúa a Mezencio, la



1. Monumento a Virgilio, de 1220, en Mantua (Alinari).

En las páginas 158-159:

1. La caza. Miniatura de las Obras de Virgilio, siglo XV, Florencia, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, f. 1.
En las páginas anteriores:

1. El libro III de las Geórgicas en el Codex Vergilius Romanus. *Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 3867, f. 44 v.*

2, 3, 4. Miniaturas del Codex Vergilius Vaticanus: *Eneas y Acate frente a Cartago, Dido y Eneas. La muerte de Dido. Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 3225, ff. 13, 36 v., 41.*

En la página 167:

1. Sibilla Cumana. Detalle del pavimento del Duomo de Siena, de Giovanni di Stefano (Scala).

2. Virgilio en un dibujo del siglo XV. Roma, Casa de los Caballeros de Rodi (L. Perugi).

culpa (para Dido el amor, para Turno y Amata la guerra contra Eneas) nazca y se desarrolle por obra de una maquinación divina; a lo sumo, se puede decir que la intervención divina halla, o más bien, elige, un terreno predispuesto. No es fácil precisar qué significan para Virgilio responsabilidad y culpa; resulta claro, sin embargo, y ha sido claro para todos los lectores y ninguna sutileza crítica puede destruir esta impresión, que en Virgilio la piedad prevalece netamente sobre la condena. ¿Dido, Turno, Amata son vencidos justamente? Virgilio no lo niega, pero mucho menos lo pone de relieve. Por otra parte, admitido que se pueda hablar de justicia por la muerte de estos personajes, ¿cómo se puede hablar de justicia por los jóvenes tronchados prematuramente por la muerte, de los que la *Eneida* es rica: Euralio, Palante, Lauso, Camila? En un campo o en el otro estos jóvenes son inocentes, igualados por el poeta en la misma piedad. Se debe agregar que ni siquiera los personajes culpables (si se quita al fraudulento Sinón) carecen de nobleza. Dido, aun en el pecado conserva su castidad y nobleza de sentimientos; ella sufre no solo por la herida a su amor, sino también por la herida a su dignidad de reina; esto porque ella no pierde jamás el sentido de su dignidad real. Turno es violento y desenfrenado, pero es valeroso y capaz de sacrificar su vida; también el malvado Mezencio se rehabilita en su amor por el hijo, en el desprecio con que afronta la muerte luego de haber perdido al hijo. Esta grandeza de Turno y Mezencio es la que se nota más fácilmente; pero es necesario captar también el sentimiento de aceptación orgullosa del destino, de reconocimiento del destino sin resignación y sin vileza, que se desarrolla en estos personajes: casi una religión laica de la dignidad humana que ningún destino adverso puede plegar y que se exalta en la muerte heroica, religiosa, que sin embargo es diferente de la posición de lucha titánica contra el destino y parece más cercana al estoicismo antiguo.

Entre las fuerzas ciegas que vencen al hombre y lo hacen digno de piedad, también el amor tiene un lugar destacado en la *Eneida.* La tragedia de Dido no debe fascinar al punto de hacer buscar en la misma una expresión completa del mundo virgiliano, pero es ciertamente el fragmento del poema que resulta más compacto y más feliz. Es imposible aquí un análisis detallado que muestre una vez más toda la fineza. Solo me detendré en dos aspectos. Uno es la configuración de la tragedia como acción que acentúa progresivamente la soledad del personaje principal: Dido aparece en el libro I como personaje caracterizado por la sensibilidad para con los dolores ajenos, sensibilidad agudizada por la propia experiencia dolorosa; el libro IV comienza con una confidencia a la hermana Ana: la tragedia se cierra en la soledad más rigurosa, con el suicidio madurado en el secreto del ánimo y preparado con el engaño en forma totalmente secreta. El sentimiento que puede salvar de la soledad no es el amor, sino la amistad: un culto de la amistad, mucho más profundo de aquel que tenía vigencia en las convenciones sociales romanas, es la primera fuente de inspiración en el admirable episodio de Eurialo y Niso. El otro aspecto se halla en el equilibrio plenamente logrado entre el *pathos* de la mujer y la dignidad real. Como todos los poetas del *pathos* de la época helénica y romana, Virgilio presupone a Eurípides; pero él no trata de acercar a la vida común cotidiana, a los personajes patéticos; antes bien, se mueve en dirección contraria: eleva la dignidad del personaje, lleva el *pathos* hacia lo sublime: esta es la vía del nuevo clasicismo.

Prevaleciendo la piedad sobre la condena moral, de una visión centrada en torno al contraste de orden y *furor* se pasa a una visión en la cual todos, vencedores y vencidos, están obligados por un destino cuya justicia es misteriosa. Bien entendido, no se pasa del sentimiento de un destino que justifica todo, a una crítica de la providencia, a una posición euripidiana: la piedad por los vencidos, por las injusticias del mundo halla su desagote y su límite en una resignación pía y turbada por la inquietud. Este sentimiento griego del destino como necesidad de la que nosotros no captamos la justicia, es en el poema mucho más fuerte que el sentido de la impureza religiosa y la esperanza de salvación expresados en el famoso *excursus* filosófico, de origen estoico-platónico, del discurso de Anquises en la ultratumba. No se puede dar al *excursus* un puesto marginal en el poema; ciertamente, responde a exigencias no efímeras de Virgilio y aún más a exigencias importantes de los tiempos, destinadas a durar. Pero el mismo, lejos de absorber el sentido del destino y de la vida a la que Virgilio da expresión, se pone como núcleo religioso bastante aislado; el sentido prevaleciente es el aristocrático romano, para el cual la única salvación verdadera de la muerte se halla en la gloria que se adquiere con las grandes acciones. Es con este sentido de la vida que Jove consuela a Hércules por la muerte de Palante(x):

A cada cual fijado está su día;
De la vida los términos estrechos
mortal ninguno traspasar podría;
Mas la fama extender con grandes hechos
Es dado a la virtud.

Dos filones importantes de la concepción antigua de la vida se tocan en Virgilio sin fundirse; una vez más nos parece un poeta contradictorio, pero extraordinariamente rico.

Si la justificación del régimen augusteo a la luz del mito nos muestra un Virgilio li

gado a la clase política victoriosa de su tiempo, su piedad por los vencidos y sus dudas acerca del sentido del destino, sobre la justificabilidad del mundo, nos lo hacen sentir como expresión, en cierta medida, de la crisis que el mundo antiguo atravesó en el siglo I a.C. El imperio romano fue sacudido, desde los tiempos de Mitrídates en adelante, por revoluciones de pueblos orientales desangrados por la administración de los dominadores, deseosos de independencia; la unificación de la península en la ciudadanía romana y en la participación de las *élites* itálicas en el gobierno del imperio se había obtenido luego de crisis lacerantes y estragos. Las clases dominantes habían temido seriamente, desde los tiempos de Mario a los de Sexto Pompeyo, al menos en ciertos períodos, por el orden social. La justificación del dominio de Roma y la fe en su futuro vacilaron durante las sanguinarias guerras civiles en las que terminó la república romana. La tragedia euripidiana por un lado, el epicureísmo por el otro, asechaban la fe en la justicia divina. Detrás de la *Eneida* está todo esto, aparte de la celebración del nuevo orden de paz. La guerra entre troyanos y latinos es, en un cierto sentido, la representación de las recientes guerras civiles. ¿De parte de quién estaba la justicia? ¿sólo de parte de los vencedores? Y, aun cuando esto fuera cierto, ¿no contaba más el dolor por el ciego, misterioso furor que había turbado a todos? Poema augusteo y romano, entonces, pero al mismo tiempo, podemos decir, poema cosmopolítico, por varias razones: porque está nutrido de cultura griega aun más que de cultura latina; porque, asimilando la poesía del *pathos* que iba de Eurípides a los poetas nuevos, sin huir jamás completamente a exigencias epicúreas, continuaba un filón de cultura que se ubicaba o tendía a ubicarse fuera del Estado, en la esfera del hombre "privado universal"; porque tenía sus raíces en los problemas, en los sufrimientos, en las ansias de toda Italia y del mundo mediterráneo en un período crucial de su historia y los expresaba *no sólo* desde el punto de vista de la clase dominante. Obviamente, un aspecto cosmopolítico es evidente en toda la cultura latina contemporánea, comprendido Cicerón; pero es importante descubrirlo en el poema que delibedaramente se presenta como augusteo y romano, y no absorberlo, como algunos críticos tienden a hacer en la actualidad, en el aspecto augusteo. La cultura y la poesía de Horacio son aun más cosmopolitas que las de Virgilio; sin embargo, la poesía de Horacio es mucho más romana que la *Eneida*. No sólo el aspecto que he llamado cosmopolítico no está absorbido en el romano, sino que ni siquiera se puede hablar de plena armonía entre los dos aspectos: en el plano romano toda la historia se justifica, en el plano universal la justificación de la realidad es un misterio inquietante. Se admite una desviación entre el poema como símbolo del destino del héroe romano y el poema como símbolo (símbolo en sentido no distinto de lo que es válido, p. ej., también para la tragedia griega) del destino del hombre: al tratar de eliminarlo, se está obligado a distorsionar la parte más larga y también la mejor, del poema. La gran poesía puede nacer también (o nace más fácilmente) de grandes fracturas y de grandes incoherencias.

La estructura y el método narrativo de la "Eneida"

El principio según el cual la poesía clásica debe colocarse como heredera y émula de la poesía precedente, hija de la época y aspirante a crear una obra original y duradera, es válido sobre todo para la *Eneida*. Virgilio deseó un poema que fuese al mismo tiempo *Odisea* e *Ilíada*, que de por sí pudiera compararse con los dos poemas homéricos, sentidos ya como obra perfecta y eterna. La presencia de Homero es vasta y múltiple: va de algunos elementos de la estructura general al uso de fórmulas y epítetos (pero, casi siempre adaptados al contexto por Virgilio), de episodios y líneas del relato a las similitudes. Sin embargo, resulta notable que ningún episodio se configure en el todo como homérico; algunos personajes tienen rasgos homéricos (también Eneas es en algún momento Aquiles), pero no existe un personaje que se pueda decir totalmente tomado de Homero. La difundida presencia de Homero se mantiene casi por doquier en el plano formal; ninguna de las convicciones, ninguno de los sentimientos que se halllan en la base del mundo poético virgiliano proviene verdaderamente de Homero. Sobre este plano de fondo, en cambio, importantes elementos provienen de núcleos culturales sucesivos: la tragedia ática y especialmente Eurípides, Apolonio Rodio y la tradición alejandrino-neotérica, Ennio, Lucrecio. Que el resultado sea una obra de modernidad inconmensurable con Homero, es obvio; sin embargo, al observar lo que Virgilio hizo del encuentro de Ulises con la madre en el encuentro de Eneas y Dido o lo que hizo de la mediocre *Doloneia* en el episodio de Eurialo y Nico, no puede dejar uno de sorprenderse.

La enorme cultura literaria no era para Virgilio una adquisición reciente; pero en la *Eneida* él se preparó con estudios sobre el mito y con estudios de la antigüedad (en cuanto a la antigüedad le fue útil Varrón, cuya obra sobre la agricultura había proporcionado una parte del material a las *Geórgicas*); los antiguos no estaban del todo errados al considerar a Virgilio una fuente importante para conocer costumbres y ceremonias religiosas de antigüedad venerada; pero a nosotros también nos sorprende el sentido de la solemnidad hierática y de la amorosa minucia de los detalles; léase, entre los ejemplos más bellos, el relato de los funerales de Miseno (VI). Una noticia biográfica antigua (que nos transmitiera Elio Donato), noticia que parece atendible aun cuando ha suscitado muchas dudas, nos testimonia que Virgilio redactó primero una versión del relato en prosa y elaboró luego en poesía, este o aquel tema, siguiendo el impulso de la inspiración y dejando en algunos puntos lagunas que luego serían cubiertas (en efecto, hay pasajes y una cincuentena de versos incompletos). Si la noticia es verdadera, la historia de la composición del poema es una empresa desesperada; aun cuando se demuestra que un pasaje haya sido creado antes que otro, ello no indica que un libro haya sido compuesto antes que otro libro. Pero el problema que interesa más en la génesis del poema, es si el plan original fue modificado en el curso del trabajo; algunas contradicciones en el relato, especialmente entre el libro III y el VII, hacen creer que hayan existido modificaciones no del todo marginales, y que las mismas conciernen sobre todo a los libros III y V, cuya composición parece reciente. Todo ello no está en contradicción con un borrador originario y no definitivo en prosa.

El plan de emular con un poema único a la *Odisea* y a la *Ilíada* convergía con la naturaleza misma de la leyenda de Eneas en el llevar a una arquitectura bipartita del poema. Las dos partes parecen concordadas en algún punto (especialmente en los libros I y VII) por desarrollos paralelos de la acción; pero muchas hipótesis acerca de desarrollos paralelos y sobre arquitecturas diversas de la bipartita (p. ej., una división en tres grupos de cuatro libros cada uno) resultan poco convincentes. El principio que resulta más evidente y cuya importancia es esencial, es la relativa autonomía de cada libro. Cada libro es un organismo completo, no tanto porque la separación se advierte al principio y al fin, como porque en la parte interior la acción se desarrolla según un hilo orgánico, según un ritmo dramático propio; en ciertos libros, como el II, el IV, el VI, el XII, el hilo es más evidente; en los otros surge con un buen análisis (y en esto todavía debe investigarse), pero su existencia es innegable. A este principio Virgilio sacrificó también la precisión de la arquitectura bipartita: el viaje no termina con el libro VI; una pequeña parte del mismo está colocada al comienzo del VII para que el libro de la ultratumba no contenga elementos extraños. Virgilio debía tener claro desde el comienzo el método narrativo del poema, método más que preanunciado en las obras precedentes. El mismo es, en cierto sentido, la inversión del método homérico. El poeta no es el narrador que, ubi-

cado en el exterior, o más arriba, de la acción, "observa" y relata y se remite o hace remitir al lector de la imagen a los sentimientos de los personajes, sino que se coloca en general en lo interior de los personajes en acción y sigue la acción *desde el punto de vista del personaje*, identificando el hilo del relato con el desarrollo del sentimiento del personaje mismo. Este método, elaboración original de la experiencia del drama griego, sería de por sí un nuevo método "objetivo"; pero el mismo es sólo una componente (si bien la más importante) del método narrativo de Virgilio. Con la misma se compenetra y se equilibra la intervención del narrador que participa en los sentimientos de su personaje y lo acompaña con un comentario lírico casi constante. Ello es más evidente cuando el narrador se dirige al personaje con apóstrofes conmovidos o interrumpe el relato con epifonemas, oraciones que, podadas, pueden parecer aun triviales, pero que en el contexto son puntas del lirismo virgiliano; por ejemplo, cuando se dirige a Dido que ve los preparativos febriles de los troyanos para la partida (IV):

¡Tu pobre corazón que sentiría!
¡Cuán grande hubo de ser, Dido, tu pena,
Cuando hirviente la playa en lejanía
Atalayabas desde la alta almena!
¡Qué, al sentir la confusa vocería
Con que al mar acordaba la faena! . . .
Tú ¿a qué un alma no obligas, amor ciego?
Por tí ella al lloro vuelve, y vuelve al ruego.
Con interpuestas súplicas ensaya
Ir a amansar rebeldes sentimientos;
Que morir no es prudente sin que haya
Esforzado los últimos intentos.

El epifonema *¿Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis?* proviene de Apolonio Rodio; estos procedimientos son bastante comunes en la tradición alejandrino-neotérica. Pero Virgilio lleva el comentario lírico mucho más allá de lo habitual en esa tradición; el comentario lírico que más cuenta no es el de las intervenciones descubiertas, sino el que penetra en el relato mismo, determina elecciones de adjetivos y de verbos, se convierte en elemento orgánico del relato mismo.

Las dos componentes del relato que he distinguido en el análisis se hallan presentes, puede decirse, a cada paso (la dramática objetiva es, naturalmente, la predominante), aun cuando no siempre son fácilmente separables. Aquí me limito a algún ejemplo. Tomemos uno de los puntos salientes de la tragedia de Dido, el momento en que comienza a sentirse obsesionado por prodigios y visiones (IV):

Mas Dido, a quien temblar, a quien temblar
hace su hado,
Morir quiere que el cielo le conceda;
Torna a mirar sin que pesar le cueste.
Fortuna; que en su daño se encruelece,
Porque un infausto fin seguro sea
Hace que a tiempo que devota ofrece
Dones en la ara do el incienso humea,
Nota el agua lustral que se ennegrece
Y en sangre el vino corromperse vea.
¡Oh vista horrible! Atónita, confusa,
Aun a su hermana declararlo excusa.

El relato está conducido desde el punto de vista de la reina que siente a la vida como a una opresión, está aterrorizada por las visiones siniestras y, cada vez más encerrada en su soledad, apura la decisión del suicidio; pero *infelix* expresa la piedad del narrador participante, *horrendum dictu* su horror y, al mismo tiempo, el del personaje mismo.

Tomemos el pasaje que hizo sentir toda su fascinación a Baudelaire, el de las viejas fatigadas y desesperadas ante la extensión del mar de Sicilia (V):

Álzase lloro femenil, y triste
La corva playa con lamentos suena:
En el abrazo último resiste
Amor a desatar dulce cadena·
Las madres mismas que la mar temían
Ni aun la osaban nombrar, partir querían.

La escena no sólo tiene el color, sino que está armada según el tedio y la desesperación de las viejas mujeres: el pasaje del relato al discurso indirecto se hace insensible, porque ya el relato está conducido desde el interior de los personajes.

Juno, que ve la flota troyana llegada a Italia (VII):

Partiendo, a la sazón de los linderos
Argivos, con los céfiros alados
Volando va de Júpiter la esposa
En su carro gentil soberbia Diosa
Y lejos desde el círculo Paquino,
Ve ledo a Eneas; ve a su gente, dada,
En la tierra a quien fía su destino,
Bases echar de sólida morada,
Las naves olvidando. En su camino
Paróse adolorida y asombrada
La Diosa, y meneando la cabeza,
Sola consigo a razonar empieza.

Apenas aparecida Juno, el relato es llevado a la ira dolorosa de la diosa: *laetum, moliri iam, iam fidere, deseruisse rates* son ya un monólogo del personaje, ya antes de que se pase al monólogo propiamente dicho; pero *saeva* introduce, aun manteniéndose en el interior del relato, el comentario del narrador, y así también *acri fixa dolore*.

Realismo y expresionismo de la "Eneida"

El mundo heroico de Virgilio es, substancialmente, un mundo romano, aun cuando abierto a las sugerencias de lo divino. Sólo raramente Virgilio hace hincapié en el sentimiento de lo maravilloso y lo sobrenatural, y aun más raramente recurre a peripecias extrañas. Homero es un poeta "realista", tanto con respecto a poetas primitivos dominados por el sentido de lo sobrenatural como en cuanto a poetas religiosos primitivos; pero en especial la *Odisea* iba hacia lo fantástico y las peripecias. El libro más odisíaco de la *Eneida*, el III, contiene episodios y rasgos fantásticos, como el de Polidoro o la aparición de Polifemo. También en episodios del género, pero (y esto es importante), el interés por el drama humano termina por prevalecer; en el episodio de Polidoro la piedad y el horror por el asesinato del jovencito, al que lo ha llevado el ansia execrable del oro; en el episodio de los Cíclopes la piedad por Aqueménide, abandonado sin cuidado y sin escrúpulo por los griegos, acogido humanamente por los troyanos, que sin embargo han experimentado la perfidia de Sinón (la comparación parece deseada por Virgilio mismo con algunos recuerdos). Homero hace hablar a los caballos de Aquiles; Mezencio, preparándose para la muerte, habla a su caballo, compañero de tantas batallas, pero el caballo es mudo. Las divinidades, si se excluyen el destinio impersonal y Jove que es su intérprete, paradojalmente tienen una dignidad menos heroica que humana; ello ya sucedía en Homero, en Eurípides, en los alejandrinos. No sólo el relato está consustanciado con el drama humano, sino que las pasiones quedan más acá de extrañezas y exasperaciones morbosas, buscadas habitualmente por los poetas nuevos, que habían cantado a Atis, Mirra, Io transformada en vaca (recuérdese el interés de Pasifae en la égloga sexta). En este sentido se puede hablar sin ambigüedad de un "realismo" de Virgilio, es decir, en un sentido que es válido, en líneas generales, también para la tragedia griega (aun cuando tanto la tragedia como Virgilio recurran algunas veces al *deus ex machina*).

Pero no se acoge, antes bien se rechaza, como ya se ha dicho, la exigencia euripidiana de un drama llevado a la medida de la vida cotidiana; el drama humano debe reconquistar y conservar rigurosamente una dignidad heroica, debe heredar de la tradición alejandrino-neotérica el *pathos*, pero rechazar la flojedad y los detalles de la vida cotidiana. Se construye el realismo limitado por lo sublime, y equilibrado con el mismo, que permanecerá en la base del clasicismo europeo.

Limitándonos a esto, tendremos una visión aun demasiado limitada del estilo de Virgilio. La tendencia a lo sublime es, ciertamente, tendencia a la monumentalidad, como es visible aun a propósito de Dido, parangonada con Diana (recuerdo también el "tálamo marmóreo" en el que las doncellas deponen a la reina desmayada [IV], y el *pectus . . . decorum* que la reina se golpea en un momento de *pathos* agudo [IV]). Pero no se confunde con esta tendencia otra más productiva y caracterizante, que he llamado otras veces expresionística y que consiste en acentuar y exasperar el dinamismo y la carga afectiva de la imagen: Virgilio no se pone de frente a la realidad con la posición de quien desea retratarla

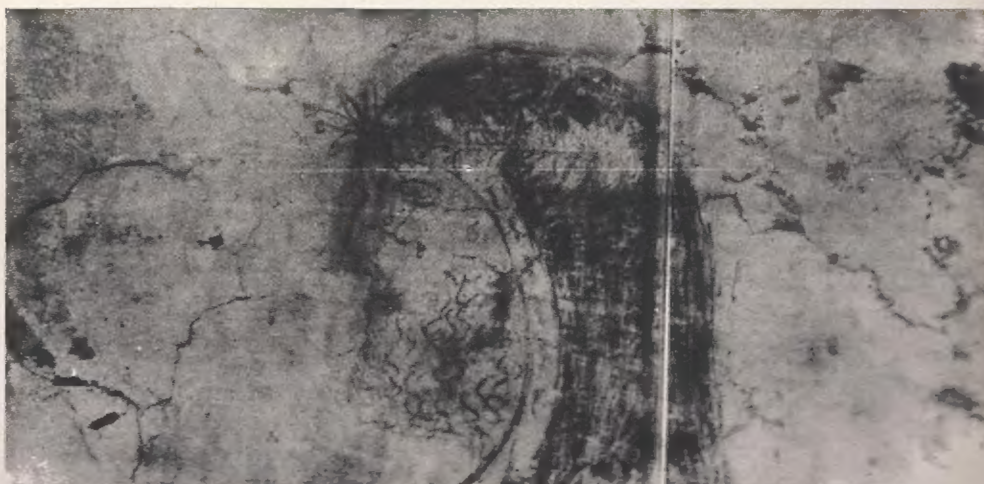
con fidelidad, con precisión, con mesura: su posición, en cambio, es la de aquel que desea aprehender el movimiento y el sentimiento que la mueve, ponerlos a la luz y acrecentar la carga, aun sin traicionar substancialmente la realidad. Abrimos el comienzo del libro II:
Conticuere omnes, intentique ora tenebant. El verso podrá parecer redundante; en verdad, aquí todo está concentrado no tanto en la descripción de una escena, como en suscitar poderosamente el sentido del vasto silencio y de la atención tensa; por ello *omnes*; por ello *intenti* está referido al sujeto; referido a *ora* pondría el acento en el aspecto visivo. Abrimos el comienzo del III:

Después que el Cielo la inculpada gente
de Príamo y Troyana monarquía
Derribó en tierra, y la ciudad potente
En círculos de humo perecía;
También por alta inspiración presente,
Mas sin saber por donde el hado guía
O do hemos de parar, labramos pinos
Que a otras playas nos lleven peregrinos.

¿Por qué está repetido tres veces el concepto de la ruina de Troya? Para ampliar poderosamente el sentido de la inmensidad y de la violencia de la ruina (entonces *superbum, omnis* no resultan ociosos), para acentuar el contraste entre la grandeza de un tiempo y el vacío, la desolación del hoy. Abrimos el comienzo del IV:
La pasión implacable está indicada con dos imágenes diversas, la de la herida (*saucia, volnus*), y la de la *llama* (*ignis*); también la pasión está indicada con la expresión patética *cura*, unida al atributo *gravis*. ¿Redundancia? No; justamente es éste el expresionismo de Virgilio, que insiste en el motivo, lo exaspera, crea una atmósfera cargada de *pathos* objetivo, traspasada por el lirismo subjetivo (aquí la piedad del narrador, que se siente por sobre todo en *iamdudum* y *caeco*: Dido es víctima inconsciente, inocente de una fuerza escondida y oscura). El expresionismo de Virgilio tiene claras raíces no tanto en la tragedia griega (que sin embargo pudo haber tenido su aporte) como en una vigorosa tradición latina, la de Ennio y de Lucrecio. Virgilio no trató de intensificarlo (ni habría sido fácil), antes bien lo ha templado, ha eliminado los extremos más barrocos, le ha quitado toda bastedad y dureza de estilo; en esto se percibe un nuevo sentido de la medida, que entra en el clasicismo, que hace sentir al contemporáneo de Horacio. Sin embargo, Virgilio es profundamente diferente a Horacio; en ciertos aspectos, es justamente lo contrario. La diferencia más importante está justamente en el hecho de que Virgilio, en su estilo clásico, absorbió el expresionismo enniano-lucreciano y ha hecho un elemento constitutivo del propio estilo: se siente urgir constantemente un impulso a acrecentar la fuerza del motivo,



1


2

a ampliar las resonancias afectivas del discurso; sólo que a este impulso no se lo deja del todo libre (sólo alguna rara punta barroca, especialmente en escenas macabras, se puede descubrir). Este expresionismo no lleva al dibujo, al cincelaje, tan importante en el arte fino de Horacio; lleva, en cambio, justamente a la destrucción de la imagen como dibujo. El arte repretativo de Virgilio se confía casi totalmente a la amplitud espacial, al color cargado (mucho más que esfumado), a la luz, por la cual demuestra gran sensibilidad; y la poesía de Virgilio aun más que el arte representativo en el sentido visivo se confía a la música. Un ejemplo, uno de los tantos ejemplos de la musicalidad virgiliana, el lamento de Cartago luego del suicidio de la reina (IV):

... It clamor ad alta
atria, concussam bacchatur Fama per urbem.
Lamentis gemitumque et femineo ululatu
tecta fremunt; resonat magnis plangoribus aether.
[... Allí se levanta el clamor hacia los altos techos
del palacio, y la Fama agitada se precipita a través de la ciudad.
Con los lamentos y gemidos y los aullidos de las mujeres
se conmueve el edificio; el éter resuena con la gran tristeza.]

Varios procedimientos concurren aquí al efecto musical grandilocuente: la aliteración con *a* (*ad alta atria*), el *enjambement* entre *alta* y *atria*, que amplía el espacio y la música, en el tercer verso el hiato luego del arsis del quinto pie (es decir, luego de *femineo*), la larga y oscura palabra *ululatu* que cierra el verso, las *a* y los sonidos nasales en el cuarto verso; todos procedimientos que resultarían artificiales si no estuvieran investidos de la potencia lírica de Virgilio. Se dirá que ésta es una punta rara, debida al *pathos* de la situación; pero véase esta similitud que pinta una escena de la vida cotidiana (VII):

Ya los nuncios al fin de la jornada,
Ven las casas y torres presumidas,
Y ascienden a los muros. A la entrada
Y en torno a la ciudad corre en partidas
Alegre juventud: regir le agrada
Potros y carros con mañosas bridas;
Y con rígidos arcos y ligeras
Flecahs, tiros ensayan y carreras.

También esta escena se torna grande; el único rasgo de vivacidad pintoresca se halla en el adjetivo *inscia* que caracteriza al grupo de jóvenes e indica un sentimiento, no describe; pero "a la entrada y en torno a la ciudad" dilata el espacio, y en este vasto espacio el movimiento es violento, vertiginoso, casi grandioso (*exercent, actus, fertur, volubile, dant animos plagae*). Virgilio todo lo agranda, pero al contrario de la pura monumentalidad, a todo lo hace más vivaz. Si el lirismo se halla en el predominio del sentimiento y de la música sobre la imagen, Virgilio es, en la literatura mundial, uno de los poetas que lo han poseído en grado mayor.

Bibliografía

Una bibliografía bastante amplia, a cargo de M. Bonaria, se halla en apéndice a K. Büchner. *Virgilio*, Brescia, 1963 (libro que resulta una amplia y actualizada fuente de información). Para las primeras décadas del siglo XX, G. Mambelli, *Gli studi virgiliani nel secolo XX*, Florencia, 1940; F. Peeters, *A Bibliography of Virgil*, Nueva York, 1933.

Ediciones críticas y comentarios modernos: El mejor entre los comentarios completos es el de J. Conington-N. Nettleship-J. P. Postgate, Londres, 1912; F. Plessis-P. Lejay, París, 1919. E. de Saint Denis-H. Gölzer-R. Durand- R. Bellessort, París, Les Belles Lettres, 1925; una importante edición crítica es la de R. Sabbadini, Roma, 1930; O. Ribbecj-G. Janell, Lipzig, Teubner, 1930. L. Castiglioni-R. Sabbadini, Turín, 1945; *En.* II, comentarios de V. Ussani jr. (Roma, 1961), de G. Puccioni (Florencia, 1960), de R. G. Austin, Oxford, 1964; *En.* III, comentario de R. D. Williams, Oxford, 1962; *En.* IV, comentario de C. Buscaroli, Roma-Milán, 1932; de A. S. Pease, Harvard, 1935; E. Paratore, Roma, 1947; de R. G. Austin, Oxford, 1955. *En.* VI, comentario famoso e importante para todos los estudios virgilianos, de E. Norden, Leipzig, 1903.

Estudios generales: W. Y. Sellar, *Virgil*, Oxford, 1897; T. Fiore, *La poesía di Virgilio*, Bari, 1930; C. A. Sainte Beuve, *Étude sur Virgile*, París, 1857; J. Perret, *Virgile*, París, 1942. E. Paratore, *Virgilio*, Roma, 1945; A. Guillemin, *Virgile*, París, 1951; B. Otis, *Virgil*, Oxford, 1963; A. La Penna, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, introd. a Virgilio, *Tutte le opere*, traducidas por E. Cetrangolo; J. P. Brisson, *Virgile*, París, 1966.

En español hay diversas ediciones de las obras de Virgilio que pueden consultarse: *Eneida* (Austral 1022), Buenos Aires, Espasa-Calpe; Barcelona, Aguilar; México, General de Ediciones. Madrid, Gredos; Barcelona, Mateu; Buenos Aires, Sopena. *Geórgicas*: México, UNAM. Buenos Aires, Espasa-Calpe; Barcelona, Vergara. *Églogas*: Buenos Aires, Espasa-Calpe.

N. del T.: Los fragmentos de las *Églogas* y *Geórgicas* que figuran en el texto han sido tomados de la edición de Sopena Arg. Traducción de M. A. Caro y F. Hidalgo; los correspondientes a la *Eneida*, de la misma editorial, traducción de M. A. Caro.

ENCICLOPEDIA DEL PENSAMIENTO ESENCIAL

¿Conoce a los autores de los estudios preliminares?

He aquí los antecedentes de algunos:

Agoglia, Rodolfo M. - Decano de la Facultad de Humanidades de La Plata. Director del Departamento de Filosofía.

Azcoaga, Juan E. - Ex-Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Bs. Aires.

Ara, Guillermo. - Profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nac. de Bs. Aires.

Babini, José - Director del Instituto de Historia de las Ciencias. Presidente de la Unión Matemática. Ex Rector de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Cappelletti, Angel J. - Profesor en la Universidad de Caracas. Ex profesor en las Universidades Nacionales del Litoral y de la República O. del Uruguay.

Frondizi, Risieri - Miembro de la Federación Internacional de Sociedades de Filosofía. Miembro de la Unión Internacional de Universidades. Profesor de Filosofía en la Universidad de California. Ex-Rector de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Ghiano, Juan Carlos - Profesor de Literatura Argentina y Literatura Iberoamericana en la Universidad Nacional de La Plata.

Nassif, Ricardo - Profesor de Filosofía de la E cación y Director del Departamento de Cien de la Educación en la Universidad Nacional La Plata.

Papp, Desiderio - Profesor en la Universidad Santiago de Chile. Especialista en Historia de Ciencias.

Portnoy, Leopoldo - Ex-Profesor en la Facultad Ciencias Económicas de la Universidad Nacio de Buenos Aires.

Ravagnan, Luis M. - Ex-profesor de Psicología las Universidades Nacionales de Buenos Aires de La Plata.

Santaló, Luis A. - Profesor en la Facultad de Ci cias Exactas y Naturales de la Universidad cional de Buenos Aires.

Schaffer, J. J. - Profesor en el Instituto de T nología de Pittsburgh. Ex-profesor de Mecán General y Jefe de Departamento en la Universic de la República, Montevideo.

Tálice, Rodolfo V. - Profesor de Biología y Dir tor del Departamento de Biología General y perimental en la Universidad de la Repúbli Montevideo. Ex-Vicerrector de la misma Universid

Vasallo, Angel - Profesor en la Facultad de Fi sofía y Letras de la Universidad Nacional de Aires.

He aquí algunos de los muchísimos juicios formulados por la prensa de todo el país y del exterior:

"...El criterio de estas publicaciones es aproximar al gran público, a la cada vez mayor cantidad de lectores interesados en los temas de la cultura, el pensamiento de los autores de mayor importancia e influencia en la historia de nuestra civilización. Monografías compuestas con un estricto sentido de la economía didáctica y la justeza expositiva introducen a la lectura de los textos básicos de cada autor, generalmente explicados y ubicados en breves presentaciones". (EL LITORAL. Santa Fe)

"El Centro Editor de América Latina ha tenido la excelente idea de publicar esta "Enciclopedia del Pensamiento Esencial", donde personalidades tan variadas como Platón, Sartre, Locke, Decroly, Bolívar, Le Corbusier, Alberdi, Darío, etc., son presentadas en sendos volúmenes, desde un cuádruple punto de vista: 1. Biografía; 2. Ideas fundamentales; 3. Selección y traducción de textos claves; 4. Bibliografía selecta y actualizada sobre el tema en cuestión. En algunos volúmenes hay, además, un cuadro cronológico y comparativo. Mientras los puntos 1, 2 y 3 se ajustan a un programa de seria divulgación, y son de interés y de gran utilidad para el estudiante y para el lector no especializado, el 4 presta también un gran servicio a quien conoce ya el autor tratado pero no está al tanto de su más acertada y actualizada bibliografía". (LA GACETA. Tucumán)

"Como es habitual en la Enciclopedia del Pensamiento Esencial, se incluyen en la obra que comentamos una selección de textos, un cuadro cronológico y una sección bibliográfica. Tanto los textos como la bib grafía, además de ser útiles instrumentos de trab que permiten la rápida orientación del lector, den cian el erudito manejo de la bibilografía". (REVIS DE FILOSOFIA. Instituto de Filosofía de La Pla

"...En un sintético estudio, con claros fines divulgación, el doctor Portnoy señala las caracte ticas de la obra económica de Vilfredo Pareto, c influencia se hizo sentir a comienzos del siglo diversos campos de las disciplinas sociales. Come con precisión los aspectos positivos y negativos liberalismo del autor del otrora famoso "Curso economía política" y las circunstancias de época signaron su ideario". (LA RAZON. Buenos Aires)

"En volúmenes tamaño "pocket book", el Cen Editor de América Latina está empeñado en forn lo que con justicia ha denominado la Enciclope del Pensamiento Esencial. Destacados escritores, pecialistas en historia de las ciencias, están actu mente entregando sus trabajos, muchos de ellos a mente novedosos, al público lector corriente". MERCURIO. Chile)

TODOS estos juicios y muchísimos más que no producimos por razones de espacio, dicen que ES ES UNA ENCICLOPEDIA IMPRESCINDIBLE para pú co en general interesado en un conocimiento m amplio de una figura destacada en la historia hombre y de la naturaleza, como así para estudian y profesores.

ADQUIERALA para Ud.

ENVIE HOY MISMO
su giro o cheque de $ 68.- M$N 6.800.- a
CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA
Rincón 87 - Capital Federal
(sin gastos de envío)

ENCICLOPEDIA DEL PENSAMIENTO ESENCIAL

Las obras de los grandes pensadores

Una colección fundamental compuesta por **40** tomos
con un total de 4800 páginas
por SOLO $ 68.- M$N 6.800.-



Cada tomo contiene:

- un estudio general sobre la personalidad y el pensamiento del autor tratado, realizado por un estudioso del tema;
- una selección de fragmentos escogidos entre los más significativos de su obra;
- una bibliografía general de las obras del autor;
- una bibliografía actualizada con las obras más importantes publicadas sobre el autor;
- un cuadro cronológico que facilita su ubicación en el período en que ha desarrollado su obra.

Títulos de los 40 volúmenes

1. **Descartes** - R. Frondizi
2. **Galileo** - J. Babini
3. **Keynes** - E. Silberstein
4. **Husserl** - J. Kogan
5. **V. Hugo** - G. Ara
6. **Merleau Ponty** - L. M. Ravagnan
7. **Poinçaré** - J. Banfi
8. **Bergson** - A. Vasallo
9. **G. Marcel** - M. A. Presas
10. **A. Bello** - J. C. Ghiano
11. **Montesquieu** - A. Ciria
12. **Dilthey** - C. Fernández
13. **R. Darío** - J. C. Ghiano
14. **V. Pareto** - L. Portnoy
15. **Sartre** - G. Garmendia
16. **Hartmann** - R. Maliandi
17. **Platón** - R. M. Agoglia
18. **Lavoisier** - L. Halperín Donghi
19. **C. Bernard** - D. Papp
20. **J. F. Turner** - H. Clementi
21. **Marco Aurelio** - A. J. Capelletti
22. **Dewey** - R. Nassif
23. **Freud** - J. Dalma
24. **Rousseau** - H. Sanguinetti
25. **Voltaire** - M. Abadi
26. **Ihering** - A. Siperman
27. **Montessori** - E. Mariscal
28. **Ramón y Cajal** - W. Buño
29. **Laplace** - L. A. Santaló
30. **Marx** - E. Silberstein
31. **Schopenhauer** - A. Waisman
32. **Abelardo** - A. J. Cappelletti
33. **Pavlov** - J. E. Azcoaga
34. **Copérnico** - J. A. Coffa
35. **W. James** - L. M. Ravagnan
36. **Spranger** - R. Nassif
37. **Sorel** - A. Ciria
38. **Arquímedes** - J. J. Schäffer
39. **Mendel** - R. V. Talice
40. **Savigny** - M. A. Laquis

Precio de venta ARGENTINA: $ 1,50 M$N 150,— BOLIVIA: COLOMBIA: $ 7.- CHILE: REP. DOMINICANA: ECUADOR: GUATEMALA: HONDURAS: MEXICO: $ 5 PARAGUAY: PERU: S/. 18 PUERTO RICO: